



KRIMINALITÄT IN LITERATUR UND MEDIEN

BAND 6

Nikolas Buck (Hg.)

Der deutschsprachige Thriller

Entwicklung und Ausformungen
eines populären Genres



J.B. METZLER

Kriminalität in Literatur und Medien

Band 6

Reihe herausgegeben von

Susanne Düwell, Köln, Deutschland

Christof Hamann, Köln, Deutschland

Beiratsmitglieder

Antonia Eder, Karlsruhe, Deutschland

Johannes F. Lehmann, Bonn, Deutschland

Michael Niehaus, Hagen, Deutschland

Wolfram Nitsch, Köln, Deutschland

Claus-Michael Ort, Kiel, Deutschland

Gabriele Schabacher, Mainz, Deutschland

Stephan Michael Schröder, Köln, Deutschland

Hania Siebenpfeiffer, Marburg, Deutschland

Die Kriminalliteratur bzw. die Darstellung von Kriminalität in unterschiedlichen medialen Formaten ist zu einem wichtigen Gegenstand literatur- und kulturwissenschaftlicher Forschung geworden, und zwar jenseits der Beschäftigung mit klassischen Kriminalromanen oder -filmen. Zu dieser erhöhten Aufmerksamkeit für Diskurse und Darstellungen der Kriminalität haben u.a. sozialgeschichtliche Arbeiten über Narrative von Kriminalität sowie die Etablierung der Forschungsrichtung „Recht und Literatur“ beigetragen. Auch aus dem Kontext der Cultural Studies gingen Beiträge zu neueren Entwicklungen im Bereich von Kriminalliteratur und -film hervor. Die Publikationsreihe will dieser Vielfalt an Herangehensweisen und Forschungsfeldern Rechnung tragen und ist insofern bewusst offen angelegt. Da sich Formen der Darstellung von Kriminalität nicht nur vor dem Hintergrund rechtshistorischer Veränderungen, sondern auch im Spannungsfeld unterschiedlicher Theorie- und Wissensfelder entwickelt haben und seit dem ausgehenden 20. Jahrhundert zunehmend Gegenstand wissenschaftlicher Forschung geworden sind, scheint eine interdisziplinäre Perspektivierung des Themas dringend geboten.

Die Reihe dient als Forum für Monographien und Sammelbände.

Nikolas Buck
(Hrsg.)

Der deutschsprachige Thriller

Entwicklung und Ausformungen eines
populären Genres



J.B. METZLER

Hrsg.
Nikolas Buck
Institut für Neuere Deutsche
Literatur und Medien
Christian-Albrechts-Universität zu Kiel
Kiel, Deutschland

ISSN 2661-8370 ISSN 2661-8389 (electronic)
Kriminalität in Literatur und Medien
ISBN 978-3-662-68550-1 ISBN 978-3-662-68551-8 (eBook)
<https://doi.org/10.1007/978-3-662-68551-8>

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://portal.dnb.de> abrufbar.

© Der/die Herausgeber bzw. der/die Autor(en), exklusiv lizenziert an Springer-Verlag GmbH, DE, ein Teil von Springer Nature 2024

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von allgemein beschreibenden Bezeichnungen, Marken, Unternehmensnamen etc. in diesem Werk bedeutet nicht, dass diese frei durch jedermann benutzt werden dürfen. Die Berechtigung zur Benutzung unterliegt, auch ohne gesonderten Hinweis hierzu, den Regeln des Markenrechts. Die Rechte des jeweiligen Zeicheninhabers sind zu beachten.

Der Verlag, die Autoren und die Herausgeber gehen davon aus, dass die Angaben und Informationen in diesem Werk zum Zeitpunkt der Veröffentlichung vollständig und korrekt sind. Weder der Verlag noch die Autoren oder die Herausgeber übernehmen, ausdrücklich oder implizit, Gewähr für den Inhalt des Werkes, etwaige Fehler oder Äußerungen. Der Verlag bleibt im Hinblick auf geografische Zuordnungen und Gebietsbezeichnungen in veröffentlichten Karten und Institutionsadressen neutral.

Einbandabbildung: © suteishi / Getty Images / iStock

Planung/Lektorat: Ferdinand Poehlmann

J.B. Metzler ist ein Imprint der eingetragenen Gesellschaft Springer-Verlag GmbH, DE und ist ein Teil von Springer Nature.

Die Anschrift der Gesellschaft ist: Heidelberger Platz 3, 14197 Berlin, Germany

Das Papier dieses Produkts ist recyclebar.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung. Der Thriller – Genrestruktur und dominante Diskurse	1
Nikolas Buck	
Maskenspiele. Manipulation und Mimikry in Nobert Jacques’ Roman <i>Dr. Mabuse, der Spieler</i> (1921/22)	13
Nikolas Immer	
Die Augen der Weltverschwörung. Thea von Harbous <i>Spione</i> (1928)	35
Simon Hansen	
Spione im Weltall. Die <i>ZbV</i>-Serie von Karl Herbert Scheer	51
Hans-Edwin Friedrich	
Der Feind im Inneren. Peter Schmidt und der Spionagethriller der 1980er Jahre	99
Nikolas Buck	
Schöne Künste, schöner Schein. Das Motiv der Fälschung in Jörg Fausers <i>Kant</i> (1987)	117
Kai U. Jürgens	
Selbstbeobachtungen eines Genres. Die Kriminalromane Heinrich Steinfests	133
Jill Thielsen	
„Das alles ergibt keinen Sinn“. Genrespiel und Kohärenzprobleme in Georg Kleins <i>Libidissi</i> (1998)	151
Sina Röpke	
Vom Thrill der Geschichte oder: Die bekannte Angst. Der historische Gegenwartsthriller und das Gespenst der Roten Armee Fraktion	177
Sandra Beck	
Erzähldimensionen des Polit-Thrillers am Beispiel von Wolfgang Schorlaus Dengler-Krimis	195
Wolfgang Brylla	

„Glaube niemals, was sie erzählt“. Divergierende Realitäten und die sprachliche Konstruktion von Unsicherheit in Juli Zehs Roman <i>Nullzeit</i>	217
Mareike Brandtner	
Sebastian Fitzek und der Psychothriller. Frühromantische Erzählweisen und ihre Funktion in der Unterhaltungsliteratur des 21. Jahrhunderts.	235
Kristin Eichhorn	

Verzeichnis der Autor:innen

Sandra Beck (Dr. phil.), geb. 1982, ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Neuere deutsche Literatur und qualitative Medienanalyse am Seminar für deutsche Philologie der Universität Mannheim. Sie studierte Germanistik und Neuere Geschichte an der Universität Mannheim. Ihre Dissertation, gefördert durch ein Promotionsstipendium der Studienstiftung des deutschen Volkes, erfasst die Geschichte kriminalliterarischen Erzählens anhand historisch und kulturell variabler Vorstellungen von ‚Evidenz‘, ‚Wissen‘ und ‚Wahrheit‘ und analysiert die Umschreibungen des Genres in der Gegenwartsliteratur. Ihre Forschungsschwerpunkte sind die deutschsprachigen Literaturen des 18. bis 21. Jahrhunderts, mit Schwerpunkten auf Genregeschichte und -theorie, Cultural Memory Studies sowie kulturwissenschaftlichen Arbeiten, u.a. zu Literaturadaptionen, Kanonisierungs- und Rezeptionsprozessen und zur Nachkriegskultur. Derzeit arbeitet sie an einem Forschungsprojekt zur transnationalen Literaturgeschichtsschreibung.

Mareike Brandtner (Dr. phil), geb. 1981, ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Neuere Deutsche Literatur und Medien der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. Sie hat Neuere Deutsche Literatur- und Medienwissenschaft, Nordische Philologie und Musikwissenschaft in Kiel und Bergen/Norwegen studiert. Promoviert wurde sie im Jahr 2020 mit einer Arbeit zur Funktion von Musik und Erotik in Doderers Roman *Die Dämonen*. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Intermedialität/Musikalisierte Literatur, Selbstreferenzialität, Gender-Studies und Intersektionale Narratologie. Aktuell arbeitet sie an einem Forschungsprojekt zur Mortifikation und Revitalisierung in Werken von Schriftstellerinnen um 1900.

Wolfgang Brylla (Dr. phil.), geb. 1984, ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Germanistik der Universität Zielona Góra (Polen); Promotion zum Thema ‚Erzählen und Raum‘ im Werk Hans Falladas. Er war 2014 1. Preisträger der Polnischen Akademie der Wissenschaften und 2017 Gastdozent an der Europa-Universität Viadrina Frankfurt/Oder. Forschungsstipendien erhielt er u.a. von der DAAD und dem IKGS. Aktuelle Forschungsschwerpunkte sind Kriminalliteratur, Stadtliteratur und Popkultur. Aktuelle Publikation: Der ‚Frauenkrimi‘ in Ost und West. Diskursive Verhandlungen einer Subgattung. Göttingen 2023 (Hg., zus. mit Maike Schmidt).

Nikolas Buck (Dr. phil.), geb. 1985, ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Neuere Deutsche Literatur und Medien der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. Er hat Deutsch, Geschichte und Wirtschaft/Politik für das Lehramt an Gymnasien studiert und wurde im Jahr 2020 mit einer Arbeit zum Prozess literaturgeschichtlicher Epochenbildung promoviert. Seine weiteren Forschungsschwerpunkte liegen in den Bereichen Avantgarde und Moderne, Gegenwartsliteratur, Kultursoziologie, Literaturtheorie und nichtkanonisierte Literatur (v.a. Kriminalliteratur). Aktuelle Publikationen: *Der Deutschunterricht* 3/2024. Themenheft „Kriminalliteratur im 21. Jahrhundert“ (Hg., in Planung, zus. mit Anke Christensen); *Gedichte von Franz Josef Czernin. Interpretationen.* Paderborn 2021 (Hg., zus. mit Hans-Edwin Friedrich).

Kristin Eichhorn (PD Dr.), geb. 1987, ist zurzeit Vertretungsprofessorin an der Universität Stuttgart. Nach einem Studium der Germanistik und Nordistik in Kiel wurde sie mit einer Arbeit zur Fabel der Aufklärung promoviert. Thema der Habilitation war das Werk Johannes R. Bechers. Ihre Forschungsschwerpunkte sind die Literatur des 18. Jahrhunderts, Gattungstheorie, Moralische Ästhetik, Literatur des 20. Jahrhunderts und der Gegenwart, Expressionismus. Aktuelle Publikationen: *#IchBinHanna. Prekäre Wissenschaft in Deutschland.* Berlin 2022 (zus. mit Amrei Bahr und Sebastian Kubon); *Zeitschrift Expressionismus* (Hg., zus. mit Johannes S. Lorenzen).

Hans-Edwin Friedrich (Prof. Dr.), geb. 1959, ist Professor für Neuere deutsche Literatur an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. Nach einem Studium der Fächer Deutsch und Geschichte an der Universität Trier wurde er dort mit einer Arbeit zum jungen Goethe promoviert. 1998 folgte die Habilitation an der Uni München (Thema: Nachkriegsbiographie). Seine Forschungsschwerpunkte liegen in den Bereichen Literatur des 18. bis 21. Jahrhunderts, Literaturtheorie, Nichtkanonisierte Literatur und Medienwissenschaft. Aktuelle Publikationen: *Peter Rühmkorf: Sämtliche Werke.* Oevelgöner Ausgabe. Bd. 1: *Schriften zur Poetik (1953–1967).* Göttingen 2023 (Hg.); *Gedichte von Franz Josef Czernin. Interpretationen.* Paderborn 2021 (Hg., zus. mit Nikolas Buck).

Simon Hansen (Dr. phil.), geb. 1987, ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Neuere Deutsche Literatur und Medien der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. Nach einem Studium der Fächer Deutsch und Philosophie an der Universität Kiel wurde er 2020 mit einer Arbeit zum narrativierenden Text-Theater bei Wolfram Lotz und Roland Schimmelpfennig promoviert. Seine Forschungsschwerpunkte liegen in den Bereichen Dramatik und Theater, Literatur des 20. Jahrhunderts und Gegenwartsliteratur. Aktuelle Publikation: *Volte gegen das Unrecht. Das Spiel in Erich Maria Remarques Flüchtlings-Trilogie *Liebe Deinen Nächsten*, *Arc de Triomphe* und *Die Nacht von Lissabon*.* In: *Erich Maria Remarque Jahrbuch 2021*, 149–163.

Nikolas Immer (PD Dr.), geb. 1978, ist im Wintersemester 2023/24 Vertretungsprofessor für Neuere und Neueste Literatur an der Technischen Universität Braun-

schweig. Er hat Germanistische Literaturwissenschaft, Philosophie und Kunstgeschichte an der Uni Jena studiert und wurde dort 2008 mit einer Arbeit zu Schiller promoviert. 2017 folgte die Habilitation an der Uni Trier (Thema: *Erinnerung und Gedächtnis in der deutschsprachigen Lyrik des 19. Jahrhunderts*). Forschungsschwerpunkte sind die Literatur des 18. bis 21. Jahrhunderts, Erinnerungs-, Reise- und Nachkriegslyrik. Aktuelle Publikationen: Nachkriegslyrik. Poesie und Poetik zwischen 1945 und 1965. Stuttgart 2020 (zus. mit Thomas Boyken); Ambulante Poesie. Explorationen deutschsprachiger Reiseliteratur seit dem 18. Jahrhundert. Stuttgart 2020 (Hg., zus. mit Johannes Görbert); Ähnlichkeit in Lyrik und Poetik der Gegenwart. Berlin 2023 (Hg., zus. mit Frank Kraushaar und Henrieke Stahl).

Kai U. Jürgens (Dr. phil.), geb. 1966, ist Lehrbeauftragter am Institut für Neuere Deutsche Literatur und Medien der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel und freiberuflicher Essayist, Herausgeber, Lektor und Rezensent. Er hat Literaturwissenschaft, Germanistik und Philosophie in Kiel studiert und ist über das Werk Ror Wolfs promoviert worden. Forschungsschwerpunkte sind die Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts, Experimentelle Literatur, Nichtkanonisierte Literatur, Science Fiction und Film seit 1960. Aktuelle Publikationen: Arbeitsbuch Christopher Ecker. Aufsätze und Materialien. Berlin u.a. 2021 (Hg.); Werkmonographie Ror Wolf. München 2024 (Hg., in Planung).

Sina Röpke (M.A.), geb. 1993, ist wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Forschungsstelle Peter Rühmkorf und am Institut für Neuere Deutsche Literatur und Medien der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. Sie hat Neuere Deutsche Literatur und Medien, Ältere deutsche Literatur/Deutsche Sprachwissenschaft sowie Europäische Ethnologie/Volkskunde in Kiel studiert und promoviert derzeit zu Peter Rühmkorfs Romantik-Rezeption. Aktuelle Publikationen: Mitarbeit an der Oevelgöner Ausgabe von Peter Rühmkorfs Sämtlichen Werken (hg. von Susanne Fischer, Hans-Edwin Friedrich und Stephan Opitz); Der Zürcher Haffmans Verlag als verlegerisches Großprojekt. Berlin 2024 (Hg., in Planung, zus. mit David Röhe).

Jill Thielsen (Dr. phil.), geb. 1986, ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Germanistischen Institut der Universität Münster. Sie hat Neuere Deutsche Literatur- und Medienwissenschaft, Kunstgeschichte und Soziologie in Kiel studiert. Im Jahr 2021 wurde sie dort mit einer Arbeit zur ‚Unsinnspoesie‘ und Avantgardeliteratur auf Basis literatursemiotischer und -soziologischer Ansätze promoviert. Ihre Dissertation wurde mit dem Fakultätspreis 2021 ausgezeichnet und ist 2022 im Ergon-Verlag erschienen. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen in den Bereichen Avantgarde/Neo-Avantgarde, Erzählende Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts, ‚Unsinnspoesie‘, Selbstreferenz, Literatursemiotik und Literatursoziologie. Aktuelle Publikation: Brett-Kunst auf Theaterbühnen? – Feldtheoretische Überlegungen zum heteronomen Pol am Beispiel des Akteurs Karl Valentin (1882–1948). In: Bourdieu in der Germanistik. Hg. von Karsten Schmidt und Haimo Stiemer. Berlin/Boston 2022, 251–271.



Einleitung

Der Thriller – Genrestruktur und dominante Diskurse

Nikolas Buck

Mit Blick auf das Erscheinen ihres ersten Buchs *Zwei Fremde im Zug* erinnert sich die Thriller-Autorin Patricia Highsmith folgendermaßen: „Als ich es schrieb, war es nur ein ‚Roman‘, aber als es herauskam, wurde es als ‚Suspense-Roman‘ eingestuft. Von da an wurde alles, was ich schrieb, in die Kategorie ‚Suspense‘ gestellt“.¹ Kriminalliteratur ist seit mehreren Jahrzehnten mit Abstand das ökonomisch bedeutsamste Genre auf dem deutschen Buchmarkt und steht wie kaum ein anderes für den Bereich der ‚gelesenen Literatur‘². Nach aktuellen Daten des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels entfällt relativ stabil knapp ein Viertel des jährlichen Gesamtumsatzes in der Warengruppe Belletristik allein auf das Segment „Spannung“,³ zu dem Kriminal- und Spionageromane, Thriller und Horrorliteratur gezählt werden. Damit ist es nach dem Segment mit der sehr allgemeinen Bezeichnung „Erzählende Literatur“ die zweitwichtigste Textgruppe in diesem Bereich. Dass es in der Statistik als einziges Genre überhaupt separat aufgeführt wird, verdeutlicht seine enorme Bedeutung für den Buchmarkt. Dabei trägt das Segment erst seit 2007 den allgemeineren Titel „Spannung“, zuvor wurde die

¹ Highsmith: *Suspense*, 122.

² Kaube/Kegel: *Gespräch*, 65–67.

³ Vgl. Börsenverein des Deutschen Buchhandels: *Mediendossier*, 1.

N. Buck (✉)

Institut für Neuere Deutsche Literatur und Medien, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel,
Kiel, Deutschland

E-Mail: nbuck@ndl-medien.uni-kiel.de

Mehrzahl der entsprechenden Veröffentlichungen unter dem Begriff „Krimi“ subsumiert.⁴ Tatsächlich ist die Frage der konkreten Genrezuordnung in diesem Bereich populärer Literatur immer noch virulent – dies umso mehr, da sich Kriminalliteratur als „Hypergenre“⁵ besonders anpassungsfähig in Hinblick auf die Integration von verschiedenen (gesellschaftlichen) Themen oder auch Strukturen anderer Genres wie beispielsweise der Science Fiction zeigt und gerade auch der Begriff des „Thrillers“ in der kulturellen Alltagsverständigung zunehmend präsent ist. Auf den Internetseiten der Buchhandelsketten Thalia und Hugendubel findet man z. B. mittlerweile die Kategorie „Krimis & Thriller“ und die nicht sichtbare Katalogisierung des Angebotes beim Streaming-Anbieter Netflix enthält zwar zahlreiche Codes zu verschiedenen Thriller-Subgenres, jedoch nur zwei Codes, die zu „Krimiserien“ und „Krimidramen“ führen.⁶ Jochen Vogt wiederum diagnostiziert bereits 2006 einen „Aufschwung des Thrillers“ und die Entstehung eines „neuen Standardtyp[s]“, der Elemente zweier Stränge der Kriminalliteratur, der Detektivverählung und des Thrillers, miteinander verknüpft und eine „neue Variante des realistischen Gesellschaftsromans“ darstellt.⁷ Handelt es sich bei der Bezeichnung „Thriller“ also nur um ein modisch klingendes Etikett des Buchmarktes, um die Auflage zu steigern? Oder gibt es – wie Vogts Beitrag impliziert – doch distinktive Merkmale, durch die sich der Thriller von anderen Formen der Kriminalliteratur abgrenzen ließe?

Letzteres legt eine in der Forschung immer noch gängige Systematik nahe, die die Kriminalliteratur in die beiden soeben genannten idealtypischen Stränge, die Detektivverählung und den Thriller, unterteilt.⁸ Im Gegensatz zur analytisch auf die Aufklärung eines in der Vergangenheit liegenden, rätselhaften Verbrechens ausgerichteten Detektivverählung⁹ folgt der Thriller demnach einem chronologischen, in die Zukunft gerichteten Handlungsverlauf. Während bei der Detektivverählung

⁴Vgl. die Neufassung der Warengruppen-Systematik von 2007 auf der Internetpräsenz des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels.

⁵Abt: Soziale Enquête, 17.

⁶Vgl. Bretzel: Netflix-Codes.

⁷Vogt: Triumph des Thrillers, Zitate 40–41 u. 45.

⁸Diese dichotomische Unterscheidung geht wesentlich auf Beiträge von Tzvetan Todorov und Richard Alewyn zurück: Vgl. Todorov: Typologie des Kriminalromans; Alewyn: Anatomie des Detektivromans. Das im deutschsprachigen Raum viel rezipierte Handbuch Peter Nussers (vgl. Nusser: Kriminalroman) greift diese Unterscheidung ebenso auf wie die zuletzt erschienenen Einführungswerke von Thomas Kniesche (vgl. Kniesche: Einführung) und Stefan Neuhaus (vgl. Neuhaus: Der Krimi). Die folgende Darstellung der Idealtypen folgt Nusser: Kriminalroman, 23–68.

⁹Dies bedeutet natürlich nicht, dass die Handlung respektive die Ermittlungshandlung zeitlich nicht fortlaufen würde. Vgl. diesbezüglich zuletzt Håkan Nesser im Rahmen der Tübinger Poetik-Dozentur 2017: „Und in der Kriminalliteratur zählt nicht nur die Zukunft – ‚Was wird geschehen?‘ –, sondern im Kriminalroman geht es auch um das, was vor der Erzählung stattfand [...]. Also gibt es in einem guten Krimi eine doppelte Bewegung durch die Zeit: vorwärts und rückwärts“ (Nesser: Kriminalliteratur und Nordic Noir, 13).

die Rätselspannung dominiert, die aus dem Bedürfnis entsteht, den Informationsmangel bezüglich des zeitlich vorgelagerten Geschehens zu beseitigen, ist der Thriller primär durch Zukunftsspannung bzw. durch den namengebenden *suspense* geprägt, der dadurch entsteht, dass der Ermittlungsinstanz (oder auch potentiellen Opfern) „physische Gewaltanwendung und Gefahr droht“¹⁰. Weitere Unterscheidungskriterien betreffen die Art des dargestellten Verbrechens, das in der Detektivzählung meist ein Mord ist, im Thriller dagegen vielfältiger Natur sein kann und zum Teil auch als Ereignis auftritt, das es zu verhindern gilt. Als der bedeutendste Unterschied gilt allerdings gemeinhin die Darstellung der Hauptfigur(en) und ihrer Handlungen, die wiederum Auswirkungen auf die innertextuelle Informationsvermittlung, die allgemeine Figurenkonstellation und Raumstruktur zeitigt. Während im Rahmen der Detektivzählung die Enttarnung des Mörders meist auf einer exzeptionellen Gedankenleistung der ermittelnden Zentralfigur beruht, was eine eher statische Raumstruktur sowie ein konstantes und überschaubares Figureninventar erfordert, ist der Zielpunkt der Ermittlungshandlung im Thriller die Überführung bzw. Überwältigung des Verbrechers bzw. der Verbrecherin, dessen/deren Identität oft frühzeitig bekannt ist, in direkter Konfrontation von Held:in und Gegenspieler:in bzw. durch siegreichen, nicht selten körperlich geführten Kampf. Aufgrund dieser Handlungsstruktur tendiert der Thriller zu einer flexibleren Figurenkonstellation und dynamischen Bewegung der Figuren durch den Raum.

An diesem starren, dichotomen Modell wurde in der Vergangenheit – durchaus zu Recht – viel Kritik geübt, denn in der Tat beschreibt es Idealformen, die als konkrete Realisierungen so nur höchst selten anzutreffen sind. Vielmehr ist die Mischung aus Elementen beider Prototypen (zunehmend) die Regel.¹¹ Zugleich fällt bei der Anwendung in der Forschung ein Ungleichgewicht sofort ins Auge: Während nämlich die (Struktur-)Merkmale und Geschichte der Detektivzählung mittlerweile relativ gut erforscht sind, ergeben sich insbesondere hinsichtlich der Betrachtung derjenigen Texte, die zum Bereich des Thrillers gezählt werden, erstaunliche Forschungslücken sowie Differenzen in der typologischen Zuordnung. Die Ursache für diese Diskrepanz ist nicht nur, aber auch darin zu suchen, dass die Detektivzählung in ihrem zugrundeliegenden Schema relativ klar abgrenzbar ist, während zwischen verschiedenen Ausformungen des Thrillers zum Teil erhebliche strukturelle und inhaltliche Unterschiede bestehen. Zumindest der eine Pol des Strukturmodells verfügt also über einen relativ hybriden Charakter und zerfällt in viele instabile Stränge, weshalb eine Eingrenzung des Gegenstandsbereichs bzw. eine Zuordnung einzelner Werke schwerfällt. Dieses Problem äußert sich nicht zuletzt darin, dass entweder *erstens* nur sehr allgemeine Arbeitsdefinitionen des Thrillers aufgestellt werden, dass *zweitens* bei der Definition auf die bloße Wirkung des Thrillers, das heißt die Erzeugung von Spannung, ausgewichen wird oder dass *drittens* die strukturellen Eigenarten eines spezifischen Subgenres verabsolutiert werden.

¹⁰Highsmith: *Suspense*, 9. Zur Einführung in die verschiedenen Formen literarischer Spannung vgl. u.a. den instruktiven Artikel von Langer: *Literarische Spannung/en*.

¹¹Vgl. zuletzt beispielsweise die Kritik bei Genç: *Gattungsreflexion/Schemaliteratur*, 3.

Mit Blick auf die erstgenannte Option bietet die jüngst erschienene Einführung *Der Krimi in Literatur, Film und Serie* von Stefan Neuhaus ein prägnantes Beispiel. Denn hier heißt es im Kapitel „Thriller“ einleitend (und anlässlich der prekären Zuordnung der Spionageerzählung), „dass der Thriller sich, wenn überhaupt, dadurch abgrenzen lässt, dass er nicht zu den anders bezeichneten Sonderformen gehört (für die Thriller aber durchaus als Oberbegriff gelten kann).“¹²

Wirkungsästhetische Definitionsversuche haben wiederum eine lange Tradition und gehen meist – und hierin ist eine zweite Ursache für die oben genannten Forschungslücken zu suchen – mit einer barschen Abwertung entsprechender Texte einher. Schon Bertolt Brecht verwendete den Begriff in dieser Form, um die vermeintlich niedrigere Stufe der amerikanischen Kriminalschriftsteller:innen im Vergleich zu den englischen zu kennzeichnen: „Ihre Morde geschehen am laufenden Band und haben Epidemiecharakter. Gelegentlich sinken ihre Romane zum Thriller herunter, das heißt der Thrill ist kein spiritueller mehr, sondern nur noch ein rein nervenmäßiger.“¹³ Der Vorwurf, dass der Thriller vor allem auf niedere Affekte abziele, findet sich zum Teil auch in neueren Abhandlungen, z. B. in der bereits erwähnten Einführung von Neuhaus, der dem literarischen Thriller wenig abgewinnen kann und lediglich im Medium des Films einige „anspruchsvollere Produktionen“ identifiziert: „Dies dürfte an der Actionlastigkeit liegen, die im Film viel variabler und eindrucksvoller in Szene gesetzt werden kann. Im Roman wird oft Handlungsspannung um ihrer selbst willen erzeugt und es fehlt die symbolische Ebene.“¹⁴ Ebenfalls wirkungsästhetisch, aber weniger kritisch definieren Thomas Koebner und Hans Jürgen Wulff das (Film-)Genre: „Der Thriller will hineinreißen in die Aufregungen, die die fiktiven Personen erleben und erleiden, somit auch mitreißen und fortreißen, damit die Zuschauer – der physiologische Vergleich drängt sich auf – nicht zu Atem kommen.“¹⁵ Derart könne das Handeln der Figuren im Thriller auch als eine Form von Probehandeln zur Austreibung realer Ängste verstanden werden.¹⁶

Die dritte, ebenfalls nicht unproblematische Vorgehensweise bei der Definition des Thrillers, die Verabsolutierung der Merkmale eines Subgenres zum allgemeinen Strukturprinzip, findet sich unter anderem bei Jerry Palmer, der – stets Ian Flemings James-Bond-Reihe im Blick – meint, „[t]his pair – conspiracy and a hero – constitute the most fundamental layer of the thriller“,¹⁷ aber in Teilen zuletzt auch bei Thomas Kniesche, der seine „Strukturformel des Thrillers“ – zumindest in sei-

¹²Neuhaus: *Der Krimi*, 219. Die zitierte Aussage kommt auch insofern überraschend, als in anderen Teilen der Monographie durchaus differenziert verschiedene Typologisierungsversuche und damit zusammenhängende definitorische Probleme dargestellt werden (vgl. ebd., 9–13, 21–27 u. 97–105).

¹³Brecht: *Popularität des Kriminalromans*, 33.

¹⁴Neuhaus: *Der Krimi*, 223.

¹⁵Koebner/Wulff: *Einleitung*, 9.

¹⁶Vgl. ebd., 10.

¹⁷Palmer: *Thrillers*, 53.

ner ersten definitivischen Annäherung – aus einer Betrachtung der Texte Patricia Highsmiths gewinnt. Sie lautet: „Hinführung zum Verbrechen (Motivation des Täters, Planung) – Verbrechen – Verdunkelung des Verbrechens (oft durch weitere Verbrechen).“¹⁸ Nun prägten zwar die Texte Highsmiths (vor allem ihre Ripley-Reihe) zweifellos wesentlich einen Zweig des Genres, der in der angloamerikanischen Forschungstradition in dichotomischer Abgrenzung zum *action* oder *hero thriller* häufig als *noir* oder *psychological thriller* bezeichnet wird. Doch trotz der ohne Frage großen Bedeutung, die Highsmiths innovatives Schaffen für die Gattungsentwicklung hatte, lässt sich das bei ihr dominante Strukturmodell keineswegs auf alle Texte anwenden, die als Thriller firmieren. Gleiches gilt für die James-Bond-Romane, die selbst im Subgenre des Spionagethrillers mit dem Aufkommen einer ‚realistischen‘ Variante seit den 1960er Jahren nicht mehr das dominierende Paradigma darstellen und in denen im Übrigen die „Hinführung zum Verbrechen“ und damit zusammenhängend auch die Psyche des Täters bzw. der Täterin in der Regel keine Rolle spielt.

Eine konstante Strukturformel oder anderweitig gewonnene Definition des Thrillers anzugeben, erweist sich also in der Tat als schwieriges Unterfangen. Vielmehr zeigt sich das Genre, worauf auch Kniesche zu Recht mehrfach hinweist,¹⁹ in Hinblick auf Strukturen und Inhalte äußerst inhomogen. Entsprechend liegt eine Vielzahl von Typologien mit divergierenden (und sich zum Teil widersprechenden) Bezeichnungen vor, um den Bereich der Kriminalliteratur, der nicht der klassischen Detektivverählung (und der *hardboiled school*) zugerechnet werden kann, zu ordnen – umso mehr, wenn man, wie bereits angedeutet, Typologien der Kriminalliteratur aus den USA und Großbritannien mitberücksichtigt.

Auch diese folgen häufig grob der Aufteilung in die Strukturtypen, wobei in der Regel die soeben genannte *hardboiled school* als dritte Option zwischen die beiden Pole der Detektivverählung und des Thrillers gesetzt wird. Im Anschluss werden die Typologien meistens – gestützt vor allem auf die Ausgestaltung der Zentralfigur(en) – weiter ausdifferenziert. Martin Priestman unterscheidet im Bereich des Thrillers beispielsweise zwischen dem *noir* und dem *hero thriller*, wobei ersterer Figuren ins Zentrum setze, die „consciously exceed the law, whether in their whole lifestyles or through specific actions“²⁰. Im *hero thriller* ist die Konfliktlage wiederum so gestaltet, dass „the protagonists confront a powerful villain or conspiracy of wrongdoers without the guaranteed support of the forces of law and order“²¹. Dem *hero thriller* werden, wie unschwer zu erkennen ist, also im Wesentlichen die Kennzeichen zugesprochen, die Palmer für den Thriller insgesamt geltend gemacht hat. Auch Priestman spricht davon, dass „[t]his group includes most spy fiction“²². Bei ihm erhält zudem die *hardboiled school* bzw. der „de-

¹⁸ Kniesche: Kriminalroman, 16.

¹⁹ Vgl. ebd., 17 u. 71.

²⁰ Priestman: Crime Fiction, 1.

²¹ Ebd., 2.

²² Ebd.

tective thriller“, den er als Hybridform „[b]etween the detective whodunnit and the thriller“²³ ansieht, ein größeres Eigengewicht. John Scaggs bezieht sich in seiner Typologie auf Priestman, entscheidet sich aber für eine etwas andere Hierarchisierung: Er geht noch stärker von der *hardboiled school* aus und fasst das *police procedural* und den *crime thriller* als die beiden wesentlichen Weiterentwicklungen des Subgenres auf, die ihm zufolge jeweils auf eine spezielle Form von ‚Realismus‘ ausgerichtet sind: „the context of social realism“ beim *police procedural* und „the context of psychological realism“ beim *crime thriller*.²⁴ Letzterer umfasst bei ihm schließlich die beiden von Priestman genannten Formen des Thrillers, wobei er den *hero thriller* als *anti-conspiracy thriller* bezeichnet.²⁵ Peter Messent wiederum vermeidet den „catch-all title ‚the thriller“ fast vollständig und integriert Elemente des *noir thriller* unter dem Begriff der *transgressor narrative*.²⁶

Angesichts dieser terminologischen Unschärfen, die David Glover auch als „diffuseness about the thriller, an extraordinary promiscuity of reference that produces an over-abundance of possibilities“²⁷ beschreibt – spricht letztlich also vieles dafür, von der strukturtypologisch hergeleiteten Dichotomie Detektivverählung/Thriller abzurücken. Gleichzeitig sind auch solche Ansätze unbefriedigend, die die weitere Aufgliederung des Thrillers in eine Vielzahl von Subgenres (Spionagethriller, Noir Thriller, Polizei- und Forensikthriller, Politthriller, Psychothriller etc.) allein auf inhaltliche bzw. thematische Schwerpunktsetzungen zurückführen.²⁸

Sinnvoll wäre m.E. dagegen eine flexible Systematik, die den Bereich der Kriminalliteratur eher sektoral gliedert und dabei sowohl Strukturmerkmale als auch in dem jeweiligen Segment dominant verhandelte Diskurse miteinbezieht. Demnach wäre die klassische Detektivverählung, die im Übrigen in der heutigen Krimilandschaft ohnehin nur noch eine untergeordnete Rolle spielt, lediglich eine von vielen als gleichwertig zu betrachtenden Ausformungen der Gattung; sie stände nicht nur auf einer Stufe mit der *hardboiled school*, sondern auch neben Genres wie dem *hero thriller* älterer Prägung, dem neueren realistischen Spionage- bzw. Politthriller, dem *noir thriller* und neueren Psychothriller oder auch dem Polizei- und Forensikthriller. Denn letztgenannte ‚Thriller‘ sind nur bedingt als Subgenres zu be-

²³ Ebd.; vgl. zum „detective thriller“ auch 52–64.

²⁴ Scaggs: *Crime Fiction*, 4.

²⁵ Vgl. ebd., 105–121.

²⁶ Messent: *Crime Fiction Handbook*, 51.

²⁷ Glover: *The thriller*, 139.

²⁸ Vgl. etwa zuletzt Kniesche: *Einführung*, 13: „Die jeweiligen Unterarten des Thrillers basieren hauptsächlich auf thematischen bzw. inhaltlichen Kriterien.“ Tzvetan Todorov sah in seiner *Typologie des Kriminalromans* die grundlegende Unterscheidung zwischen den sogenannten „Rätselromanen“ und den „Schwarzen Romanen“ sogar im Besonderen in einer Weiterentwicklung der Thematik, weniger in einer anderen Struktur des Diskurses begründet (siehe Todorov: *Typologie des Kriminalromans*, 213).

schreiben, sondern unterscheiden sich strukturell – z. B. im jeweiligen Verhältnis von *action*, *analysis* und *mystery*,²⁹ in der Wahl der Protagonisten und Antagonisten bzw. in der Beziehung zwischen den beiden oder auch in der Wahl des Handlungsraums bzw. in der Frage der Bewegungsmöglichkeiten zwischen Räumen – und thematisch – in Hinblick z. B. auf das Wesen bzw. die Darstellung des ‚Bösen‘ und ‚Kranken‘, auf die politisch-gesellschaftliche Entwicklung, auf die Bedeutung des wissenschaftlich-technischen Fortschritts oder auch auf den Konstruktcharakter von Wirklichkeit und Wahrheit – teilweise so erheblich, dass von einer weitreichenden Autonomie dieser Segmente ausgegangen werden muss. Ein weiterer Vorteil einer solchen flexiblen sektoralen Gliederung besteht auch darin, dass historische Entwicklungen stärker Berücksichtigung finden können.

Dies sei im Folgenden anhand zweier Beispiele, des Psychothrillers und des Spionagethrillers, kurz illustriert: Auf den *noir thriller* in der Prägung Patricia Highsmiths wurde ja bereits eingegangen. Dieser gilt nicht zuletzt als Vorläufer von Thomas Harris' Romanen um den psychopathischen Serienmörder Hannibal Lecter,³⁰ die wiederum großen Einfluss auf das seit den 1980er Jahren florierende Serienmörder-Narrativ hatten. Als wesentliches distinktives Merkmal des von Highsmith repräsentierten Psychothrillers kann neben der von Kniesche genannten Abfolge von typischen Handlungsschritten die Täterorientierung gelten, weshalb Peter Messent die Romane der Autorin in seiner Typologie der Kriminalliteratur auch der Gruppe der *transgressor narratives* zuordnet.³¹ Im Mittelpunkt steht also, so Kniesche, „die Motivation des Täters und die Planung des Mordes“ sowie „die Versuche des Täters, seine Täterschaft geheim zu halten bzw. von seiner Tat abzulenken“;³² anders als in der Tradition der (ebenfalls täterorientierten) Fallgeschichte, die ein in der Vergangenheit liegendes, dokumentiertes Verbrechen in seinem Ablauf, insbesondere aber auch in seiner Vorgeschichte und seinen (juristischen) Folgen nacherzählt,³³ ist in Psychothrillern als fiktionale Textgattung die „Gefahr, die durch das Verbrechen erzeugt wird, [...] gegenwärtig“³⁴ und kann gegebenenfalls auch noch abgewehrt werden.

Darüber hinaus ist in den letzten Jahrzehnten ein Psychothriller neueren Typs entstanden, der literaturwissenschaftlich bislang noch kaum erfasst worden ist und

²⁹Vgl. hierzu das Modell von Schulz-Buschhaus, das kriminalliterarische Texte als jeweils neu zu tavierendes „Verhältnis der Elemente ‚mystery‘ – ‚analysis‘ – ‚action‘“ (Schulz-Buschhaus: Formen und Ideologien, 5; vgl. hierzu auch Genç: Gattungsreflexion/Schemaliteratur, 3–4) beschreibt.

³⁰Vgl. Messent: Crime Fiction, 55–59.

³¹Vgl. ebd., 56–57. Vgl. zur Unterscheidung von Täter- und Detektionsorientierung Ort: Fallgeschichten.

³²Kniesche: Einführung, 16.

³³Auf die historische Entwicklung und Merkmale der Fallgeschichte (in der Tradition *Pitavals*) kann an dieser Stelle nicht ausführlich eingegangen werden. Exemplarisch sei verwiesen auf Linder: Deutsche Pitavalgeschichten.

³⁴Kniesche: Einführung, 73.

bei dessen Beschreibung man sich daher vor allem auf Darstellungen von Entwicklungen im Bereich des Films stützen muss.³⁵ Im deutschsprachigen Raum wird dieser Typ Psychothriller u. a. vertreten von so unterschiedlichen Schriftsteller:innen wie Sebastian Fitzek – einem der populärsten und ökonomisch erfolgreichsten Gegenwartsautoren und entsprechend auf dem äußersten heteronomen Pol des literarischen Feldes angesiedelt – und der als ungleich avancierter geltenden Juli Zeh. Im Gegensatz zum älteren *noir thriller* ist der Psychothriller neueren Typs meist von einer fundamentalen Unsicherheit über die Täterschaft geprägt; zum Teil kommt es erst am Schluss zu einer (bisweilen spektakulären) Auflösung – oder sogar gar nicht. Mit Blick auf die oben vorgestellte prototypische Unterscheidung zwischen Detektivverählung und Thriller fällt auf, dass der neuere Psychothriller durch seine *mystery*-Elemente (hervorgerufen beispielsweise durch unklare Identitäten oder in der Vergangenheit liegende, handlungskonstitutive Ereignisse) und der häufig geringeren Personenzahl in eher geschlossenen Räumen ersterer erstaunlich ähnlich ist, obwohl ein Detektionsschema im klassischen Sinne in der Regel nicht vorhanden ist und die Begrenzung bei Figuren und Handlungsraum weniger der Entfaltung der analytischen Kraft einer Detektivfigur als der Erzeugung einer klaustrophobischen Stimmung dient. Thrillertypisch im Sinne des Strukturmodells von Nusser und anderen ist hingegen die sich zuspitzende Konfrontation von Held:in und Gegenspieler:in, wenngleich diese Konstellation auf zweifache Weise modifiziert wird: erstens befindet sich der Antagonist bzw. die Antagonistin nicht selten in unmittelbarer partnerschaftlicher, freundschaftlicher oder verwandtschaftlicher Nähe zum Protagonisten bzw. zur Protagonistin oder entpuppt sich als ‚Feind im Inneren‘ der Hauptfigur, die in diesem Fall meist an einer ausgewachsenen Persönlichkeitsstörung leidet; zweitens verschwimmen damit zusammenhängend auch die Grenzen zwischen den Figurenfunktionen von Opfer, Täter:in und Ermittler:in bzw. fallen zuweilen sogar in eins, indem z. B. das Opfer seinen Peiniger aufspüren, sich selbstständig retten und dabei über sich hinauswachsen muss oder sich das vermeintliche Opfer am Ende selbst als Täter:in entlarvt. Entsprechend könnte man in dieser neueren Variante des Psychothrillers auch von einer dominanten Opferorientierung sprechen. Erzählstrukturell zeitigen die genannten Merkmale insofern Folgen, als der neuere Psychothriller in auffälliger Weise zum unzuverlässigen Erzählen tendiert, diskursiv werden die Texte wiederum geprägt von der (nicht selten pseudowissenschaftlichen) Problematisierung der Grenze zwischen Normalität/Anpassung und Wahnsinn oder (umgekehrt) auch von der Frage nach dem Wesen des ‚Bösen‘, das sozial- und individualpsychologisch interpretiert werden oder auch in die Nähe des Phantastischen geraten kann – letzteres häufig geprägt durch eine Verknüpfung von Gewalt und Sexualität. David Glover sieht in der Haltung zu ebendieser Frage sogar ein wesentliches Moment aktueller Kriminalliteratur insgesamt: „Indeed, it is scarcely an exaggeration

³⁵Vgl. Golde: Der Blick in den Psychopathen sowie die Hinweise bei Koebner/Wulff: Einleitung, 15–16.

to say that today all crime fiction can be identified according to the stance it adopts in relation to the idea of the monstrous.“³⁶

Eine ähnliche Segmentierung – dies sei an dieser Stelle noch kurz angemerkt – lässt sich auch für den Spionagethriller feststellen, dessen historische Entwicklungstendenz und genrespezifische ‚Spielregeln‘ für den angloamerikanischen Raum schon ausgiebig erforscht sind.³⁷ Während der Spionagethriller in der Tradition Ian Flemings mit seinem Fokus auf die ‚actionreiche‘ Auseinandersetzung des (männlichen) Helden mit seinem Gegenspieler und seiner dynamisch-offenen Raumstruktur mit Fug und Recht als Paradebeispiel des *hero thriller* gelten kann, ist die sich seit den 1960er Jahren durchsetzende realistische Variante, die zum Beispiel von John le Carré repräsentiert wird, deutlich anders ausgestaltet. Im realistischen Spionageroman verschwimmt die klare ideologische Zweiteilung in Gut (der Westen) und Böse (der Osten) und weicht einer desillusionierten Weltansicht, der Held wird zunehmend zum Anti-Helden und die sich verselbstständigende Handlungsoption der Täuschung und des Verrats berührt nicht zuletzt auch Fragen des allgemeinen Weltzustands bzw. der Konstruktion von Wirklichkeit.³⁸

Die wissenschaftliche Zielsetzung des vorliegenden Buchprojektes ist entsprechend der bisherigen Ausführungen dreigeteilt: Ein Hauptanliegen des Sammelbandes besteht erstens darin, mithilfe von Fallstudien Licht ins Dunkel der historischen Entwicklung des deutschsprachigen Thrillers zu bringen. Angesichts der schillernden Genrestruktur und der (zum Teil immer noch nicht überwundenen) Diskreditierung als ‚Reißer‘ überrascht es letztlich nicht, dass sich trotz der eingangs erwähnten erheblichen ökonomischen Bedeutung des Spannungssegments und der damit zusammenhängenden breiten Leserschaft erhebliche Forschungslücken hinsichtlich der Betrachtung der literarhistorischen Entwicklung des Thrillers ergeben. Dies betrifft freilich weniger den angloamerikanischen als den deutschsprachigen Raum, was neben den bereits genannten Gründen auch damit zusammenhängen dürfte, dass die Thriller-Produktion hierzulande vielfach lediglich als Reaktion auf Entwicklungen in den USA und Großbritannien angesehen wurde.³⁹

³⁶ Glover: *The thriller*, 147.

³⁷ Vgl. etwa – zum von Flemings James-Bond-Romanen geprägten Strang – den kanonischen Aufsatz von Umberto Eco: *Die Erzählstrukturen bei Ian Fleming*. Vgl. zur Entwicklung des Spionageromans nach dem Zweiten Weltkrieg in beiden, sehr unterschiedlichen Varianten Becker: *Der englische Spionageroman*, 132–164; Lenz: *Factifiction*; Hindersmann: *Der britische Spionageroman*, 90–203.

³⁸ Vgl. hierzu – neben den bereits genannten Monographien – Vogt: *Schattenkriege*.

³⁹ Als durchaus repräsentativ kann in diesem Zusammenhang die folgende Aussage von Jochen Schmidt gelten, der noch Ende der 1980er Jahre behauptet: „Mögen seine [des deutschen Kriminalromans, N.B.] Spitzen auch immer noch ein gutes Stück unterhalb dessen bleiben, was Angelsachsen, Skandinavier, Holländer oder Italiener als Maßstäbe setzen, so hat sich im Lauf der Zeit doch eine recht breite, solide Basis entwickelt, auf der auch das Überdurchschnittliche immer wieder einmal wächst und irgendwann einmal auch das Außerordentliche wachsen könnte [...]. Daß diese Blüte des deutschen Kriminalromans in den letzten beiden Jahrzehnten [...] aus

So liegen bis zum heutigen Tage keine Monographien und Sammelbände vor, die sich exklusiv diesem Bereich der deutschsprachigen Kriminalliteratur widmen würden. Dabei ist die Entwicklung des Genres hierzulande viel reicher und diverser, als lange Zeit angenommen wurde. Jedenfalls reagiert sie keineswegs nur auf Neuerungen im angloamerikanischen Raum, worauf, um nur ein Beispiel zu nennen, unter anderem der Umstand hindeutet, dass Norbert Jacques mit *Dr. Mabuse, der Spieler* (1921) einen wirkmächtigen *noir thriller* deutscher Prägung vorgelegt hat, bevor in den USA ähnliche Titel veröffentlicht werden. Zweitens soll der Sammelband dazu beitragen, das ‚weite Feld‘ des Thrillers auch theoretisch neu zu vermessen bzw. überhaupt eine Diskussion über die verschiedenen Ausprägungen des Genres zu eröffnen. Drittens schließlich sollen dominante im Genre verhandelte Diskurse identifiziert und in ihren jeweils spezifischen historischen Ausprägungen reflektiert werden. Die Aufsätze im vorliegenden Band, auf deren detaillierte Vorstellung an dieser Stelle verzichtet werden soll, folgen in unterschiedlicher Gewichtung diesen drei Zielpunkten.

Gedankt sei an dieser Stelle allen Beiträger:innen des Bandes, die trotz des Corona-bedingten Ausfalls der ursprünglich zum Thema geplanten Tagung ihre Texte bei mir eingereicht und trotz einiger Verzögerungen, die sich dadurch ergeben haben, an der Publikation festgehalten haben. Zu danken ist auch Hans-Edwin Friedrich, auf dessen Anregung die Idee der Veranstaltung einer Tagung zum ‚literarischen Thriller‘ ursprünglich zurückzuführen ist, sowie nicht zuletzt dem Metzler Verlag für die freundliche und umsichtige Betreuung des Bandes.

Literatur

- Alewyn, Richard: Anatomie des Detektivromans [1968/1971]. In: Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte. Hg. von Jochen Vogt. München 1998, 52–72.
- Abt, Stefanie: Soziale Enquête im aktuellen Kriminalroman. Am Beispiel von Henning Mankell, Ulrich Ritzel und Pieke Biermann. Wiesbaden 2004.
- Becker, Jens-Peter: Der englische Spionageroman. Historische Entwicklung, Thematik, literarische Form. München 1973.
- Börsenverein des Deutschen Buchhandels: Mediendossier Krimi/Spannung 2021. Frankfurt am Main 2022.
- Börsenverein des Deutschen Buchhandels: Warengruppen-Systematik neu (WGSneu) – Version 2.0. Online abrufbar unter URL: <https://www.boersenverein.de/markt-daten/marktforschung/wirtschaftszahlen/warengruppen/>. Letzter Zugriff: 31.08.2023.

einer Situation von kriminalliterarischer Wüste heraus erfolgt ist, wird von niemandem ernsthaft bestritten“ (Schmidt: Gangster, Opfer, Detektive, 551). Dabei konnte beispielsweise Hans-Otto Hügel schon 1978 mit dem Vorurteil aufräumen, dass es im 19. Jahrhundert keine eigenständige und „durchgehend vorhandene[] Tradition detektivischen Erzählens in Deutschland“ gegeben hat (vgl. Hügel: Detektivverzählung, 201). Zunehmend rückt auch die überaus reiche Produktion von Kriminalliteratur in der Weimarer Republik in den Fokus (vgl. Düwell/Hamann), wenngleich hier immer noch viele Lücken zu füllen sind. Überraschend wenig Beachtung gefunden hat dagegen bislang die Kriminalliteratur der ersten Jahrzehnte der Bundesrepublik.

- Brecht, Bertolt: Über die Popularität des Kriminalromans. In: Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte. Hg. von Jochen Vogt. München 1998, 33–37.
- Bretzel, Julius: Netflix-Codes: die Liste der versteckten Filme und Serien. In: Augsburg Allgemeine, 05.01.2022.
- Düwell, Susanne/Christof Hamann (Hg.): Verbrechen als „Bild der Zeit“. Kriminalitätsdiskurse der Weimarer Republik in Literatur, Film und Publizistik. Stuttgart 2021.
- Eco, Umberto: Die Erzählstrukturen bei Ian Fleming [1964]. In: Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte. Hg. von Jochen Vogt. München 1998, 181–207.
- Genç, Metin: Gattungsreflexion/Schemaliteratur. In: Handbuch Kriminalliteratur. Theorien – Geschichte – Medien. Hg. von Susanne Düwell u.a. Stuttgart 2018, 3–13.
- Glover, David: The thriller. In: The Cambridge Companion to Crime Fiction. Hg. von Martin Priestman. Cambridge u.a. 2003, 135–153.
- Golde, Inga: Der Blick in den Psychopathen. Struktur und Wandel im Hollywood-Psychothriller. Kiel 2002.
- Hügel, Hans-Otto: Untersuchungsrichter – Diebsfänger – Detektive. Theorie und Geschichte der deutschen Detektivverzählung im 19. Jahrhundert. Stuttgart 1978.
- Hindersmann, Jost: Der britische Spionageroman. Vom Imperialismus bis zum Ende des Kalten Krieges. Darmstadt 1995.
- Kaube, Jürgen/Sandra Kegel: „Dem Nicht-Leser entgeht ja noch mehr als Proust“. Gespräch mit Steffen Martus und Carlos Spoerhase. In: Gelesene Literatur. Populäre Lektüre im Medienwandel. Hg. von Steffen Martus und Carlos Spoerhase. München 2018, 58–72.
- Kniesche, Thomas: Einführung in den Kriminalroman. Darmstadt 2015.
- Koebner, Thomas/Hans Jürgen Wulff: Einleitung. In: Filmgenres: Thriller. Hg. von T. K. und H. J. W. Stuttgart 2013, 9–17.
- Langer, Daniela: Literarische Spannung/en. Spannungsformen in erzählenden Texten und Möglichkeiten ihrer Analyse. In: Zwischen Text und Leser. Studien zu Begriff, Geschichte und Funktion literarischer Spannung. Hg. von Ingo Irsigler, Christoph Jürgensen und D. L. München 2008, 12–32.
- Lenz, Bernd: Factifiction – Agentenspiele wie in der Realität. Wirklichkeitsanspruch und Wirklichkeitsgehalt des Agentenromans. Heidelberg 1987.
- Linder, Joachim: Deutsche Pitavalgeschichten in der Mitte des 19. Jahrhunderts. Konkurrierende Formen der Wissensvermittlung und der Verbrechensdeutung bei W. Häring und W. L. Demme. In: Erzählte Kriminalität. Zur Typologie und Funktion von narrativen Darstellungen in Strafrechtspflege, Publizistik und Literatur zwischen 1770 und 1920. Hg. von Jörg Schöner. Berlin 1991, 313–348.
- Messent, Peter: The Crime Fiction Handbook. Chichester 2013.
- Neuhaus, Stefan: Der Krimi in Literatur, Film und Serie. Eine Einführung. Tübingen 2021.
- Nesser, Håkan: Erste Vorlesung: Kriminalliteratur und Nordic Noir. In: H. N. u.a.: Poetics of Crime – Die Poetik der Kriminalliteratur. Tübinger Poetik-Dozentur. Hg. von Dorothee Kimnich und Philipp Alexander Ostrowicz. Künzelsau 2018, 7–20.
- Nusser, Peter: Der Kriminalroman. 3. Aufl. Stuttgart/Weimar 2003.
- Ort, Claus-Michael: Fallgeschichten im „Sittengemälde“. August von Haxthausens „Geschichte eines Algerier-Sklaven“ und Annette von Droste-Hülshoffs „Die Judenbuche“. In: Kriminalfallgeschichten. Hg. von Alexander Košenina. München 2014, 106–129.
- Palmer, Jerry: Thrillers. Genesis and Structure of a Popular Genre. London 1978.
- Priestman, Martin: Crime Fiction from Poe to the present. 2. Aufl. Tavistock 2013.
- Scaggs, John: Crime Fiction. London/New York 2005.
- Schmidt, Jochen: Gangster, Opfer, Detektive. Eine Typengeschichte des Kriminalromans. Frankfurt am Main/Berlin 1989.
- Schulz-Buschhaus, Ulrich: Formen und Ideologien des Kriminalromans. Ein gattungsgeschichtlicher Essay. Frankfurt am Main 1975.
- Todorov, Tzvetan: Typologie des Kriminalromans [1966]. In: Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte. Hg. von Jochen Vogt. München 1998, 208–215.

- Vogt, Jochen: Keiner weiß, wo die Front verläuft. Die endlosen Schattenspiele des John le Carré. In: J. V.: Schema und Variation. 13 Versuche zum Kriminalroman. Hannover 2020, 289–318.
- Vogt, Jochen: Triumph des Thrillers? Wiederkehr des Bösen? Einige (nicht nur) erzähltheoretische Beobachtungen zur neueren Entwicklung des Kriminalromans. In: Im Fadenkreuz. Der neue Schweizer Kriminalroman. Hg. von Edgar Marsch. Zürich 2006, 39–53.
- Wörtche, Thomas: Kriminalroman. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 2. Hg. von Harald Fricke u.a. Berlin/New York 2007, 342–345.



Maskenspiele

Manipulation und Mimikry in N Robert Jacques' Roman *Dr. Mabuse, der Spieler* (1921/22)

Nikolas Immer

1 Ein „neuer Typus der Romanliteratur“

Drei Tage nach der Uraufführung des ersten Teils von Fritz Langs Stummfilm *Dr. Mabuse, der Spieler* am 27. April 1922 heißt es in einem Artikel der *Berliner Illustrierten Zeitung*, dass dieser Film „den Menschen in fünfzig oder hundert Jahren eine Zeit vor Augen führen [werde], die sie vielleicht ohne solche Zeitbilder kaum begreifen könnten.“¹ Gut einhundert Jahre nach der Uraufführung lässt sich diese Aussage ebenso gut auf den gleichnamigen Roman des luxemburgischen Schriftstellers Norbert Jacques (1880–1954) beziehen. Der Roman *Dr. Mabuse, der Spieler* wird zunächst von September 1921 bis Februar 1922 in der *Berliner Illustrierten Zeitung* gedruckt, bevor er im Februar 1922 als Buchausgabe im Ullstein-Verlag erscheint.² Was diese „Zeitbilder“ veranschaulichen, erläutert Kurt Pinthus

¹Anonym: Die Erscheinungen der Nachkriegszeit im Film, 303.

²Während der Titel des Romans in der Zeitungsfassung *Dr. Mabuse, der Spieler* lautet (vgl. Norbert Jacques: *Dr. Mabuse, der Spieler*. In: *Berliner Illustrierte Zeitung*, 25.09.1921), ist das Komma im Titel der 1922 veröffentlichten Buchfassung getilgt worden. Die Zeitungsfassung ist wiederabgedruckt in Jacques: *Dr. Mabuse, der Spieler*, 11–257. In ihrer „Editionsnotiz“ geben die Herausgeber den genauen Erscheinungsverlauf des Fortsetzungsromans in der *Berliner Illustrierten Zeitung* an (vgl. Farin/Scholdt: Editionsnotiz [zu *Dr. Mabuse, der Spieler*], 383). Bereits Michael Farin hat dargelegt, dass Jacques die Buchfassung gegenüber der Zeitschriftenfassung „um einige Passagen erweitert“ hat (Farin: Tsi Nan Fu, 309). Aufgrund dieser Erweiterung wird die Erstausgabe der Buchfassung als Textgrundlage verwendet. Vgl. Jacques: *Dr. Mabuse der*

Für ihre hilfreichen Anmerkungen zu diesem Beitrag danke ich Julia Ilgner (Kiel) herzlich.

N. Immer (✉)

Institut für Germanistik, Technische Universität Braunschweig, Braunschweig, Deutschland
E-Mail: nikolas.immer@tu-braunschweig.de

wenige Monate später in seiner Rezension von Langs Film, in der er implizit auch Jacques' Roman charakterisiert:

Und dann beginnt der Regisseur Lang alles zusammenzupressen, was diese letzten Jahre an Überreiztheit, Verderbnis, Sensation und Spekulation uns brachten: wissenschaftlich durchdachte Verbrechen, [...] exzentrische Spielklubs; Hypnose, Suggestion, Kokain; Spelunken, in die sich Genüßlinge und Bac-Spieler flüchten ... morbide seelisch und sexuell hörige Menschen [...].³

Diese Krisenphänomene der frühen 1920er Jahre, die Jacques in seinem Roman aufgreift und gelegentlich mit den zeitpolitischen Verhältnissen in Beziehung setzt, lassen sich als „Traumata einer psychischen labilen Nachkriegsgesellschaft“ identifizieren.⁴ Während Pinthus pointiert vom „Zusammenbruch-Wahnsinn“ spricht,⁵ der in wirtschaftlicher Hinsicht vor allem auf die Folgen des Versailler Vertrags zurückzuführen ist, hat Stefan Zweig in seiner Autobiographie *Die Welt von gestern* (1942) rückblickend geschildert, wie sehr diese Jahre vom Verlust moralischer und ökonomischer Werte geprägt waren.⁶

Wie Jacques in einem um 1928 verfassten Vortragsmanuskript erstmals ausgeführt hat, kam ihm die Idee zur Figur des Dr. Mabuse auf einer Dampferfahrt von Lindau nach Konstanz.⁷ Auf der Überfahrt beobachtete er einen Passagier mit äußerst markanter Physiognomie, dessen Ausstrahlung und Augenpartie ihn besonders beeindruckten (Abb. 1):

Die Augen über der Nase hatten Brauen wie dunkle drohende Gewölbe. Der Blick, der wie aus einer Tiefe darunter hervorkam, war schwer, von einem verhaltenen Eis und Feuer. Diese Augen schienen die vorbeigehenden Menschen, die in ihren Kreis kamen, nicht anzuschauen, sondern anzufallen. Aber nicht nur raubtiermäßig, sondern mit der Beimischung einer schöpferischen Aufbaukraft, wie sie jedem Herrenwillen eingeschaffen ist.⁸

Von dieser prägenden Begegnung inspiriert, die Jacques auch in seinem Lebensbericht *Mit Lust gelebt. Roman meines Lebens* (1950) eingehend beschreibt, arbeitet er den Roman *Dr. Mabuse, der Spieler* in sehr kurzer Zeit aus, so dass gegen Ende

Spieler. Alle Zitate aus dieser Ausgabe werden im Folgenden mit der Sigle ‚M‘ und der entsprechenden Seitenzahl nachgewiesen.

³ Pinthus: Dr. Mabuses Welt, 686.

⁴ Scholdt: Mythos, 363.

⁵ Pinthus: Dr. Mabuses Welt, 687.

⁶ Die entsprechenden Passagen aus Zweigs Autobiographie hat bereits Günter Scholdt ausführlich zitiert und ausgewertet. Vgl. Scholdt: Mythos, 361–363.

⁷ Vgl. Jacques: Dr. Mabuse [um 1928], 270–271. Zur Datierung des Vortragsmanuskripts vgl. Farin/Scholdt: Editionsnotiz [zu *Dr. Mabuse, der Spieler*], 384.

⁸ Jacques: Dr. Mabuse [um 1928], 270–271.

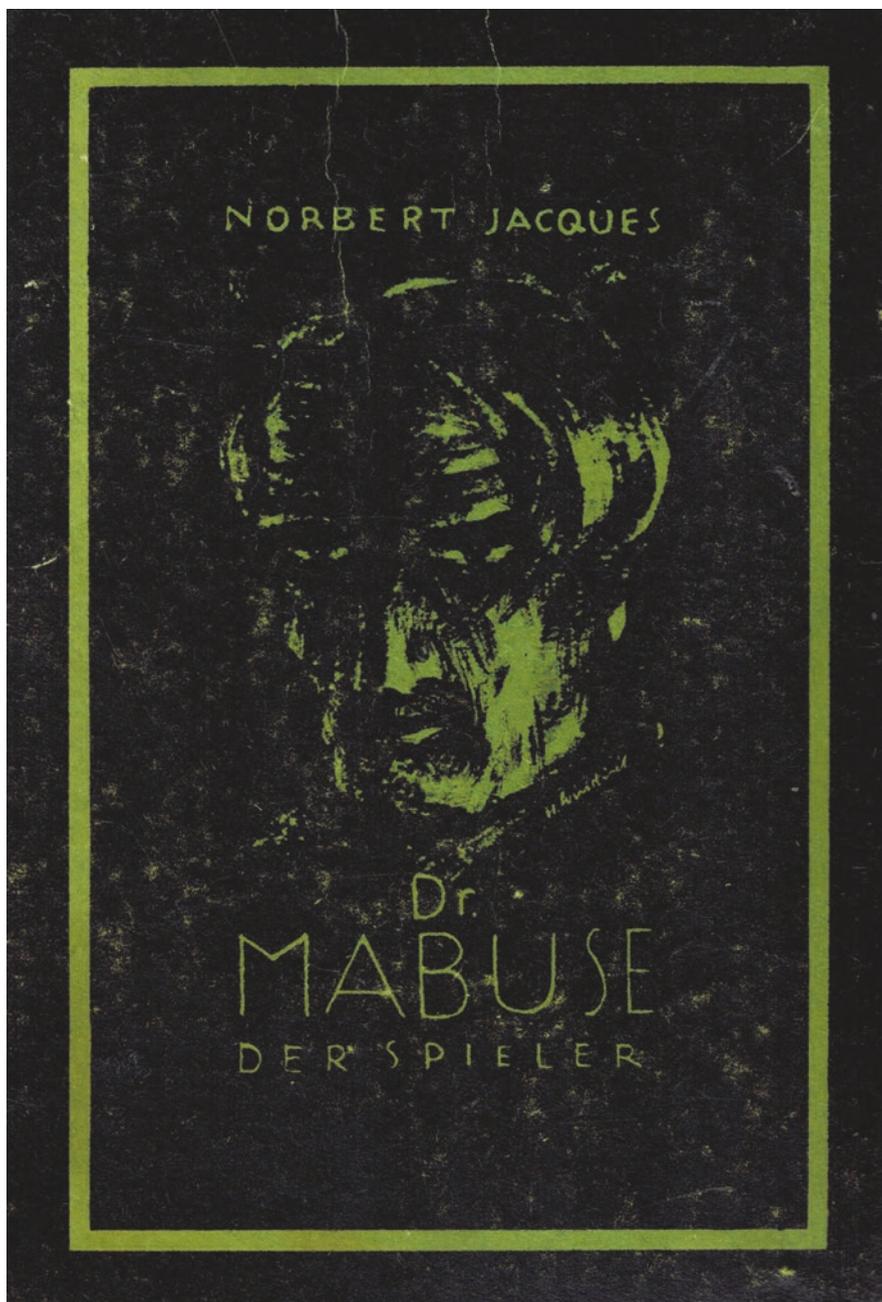


Abb. 1 Umschlagsbild der Erstausgabe von *Dr. Mabuse der Spieler* (1922).