

SHERLOCK HOLMES
UND
DER HÖLLENHUND

MYTHOLOGIE DER
DETEKTIVGESCHICHTE

von

HANS W. SCHUMACHER



SHERLOCK HOLMES
UND
DER HÖLLENHUND

MYTHOLOGIE DER
DETEKTIVGESCHICHTE

von

HANS W. SCHUMACHER

Originalbeitrag aus:

IL CACCIATORE DI SILENZI
Studie dedicati a Ferruccio Masini, Volume I
Curatore: Paolo Chiarini, Bernhard Arnold Kruse
Istituto Italiano Di Studi Germanici
Roma 1998

Digitale Neufassung, Titelzeichnung:
Hans H. Schumacher
Meinem Vater zum Gedächtnis, im Advent 2019

Das fortdauernde Interesse an den Tag für Tag über den Fernsehzuschauer hereinbrechenden Kriminalfilmserien „Tatort“, „Die Abenteuer des Sherlock Holmes“ und viele andere und die ununterbrochene Flut von Kriminalromanen scheinen die Unsterblichkeit einer Gattung zu bestätigen, die vor 150 Jahren mit Edgar Allan Poes *Die Morde in der Rue Morgue* das Licht der Welt erblickt hat. Was aber so zählebig und immer aktuell ist, muß auf einem Grund von Urerlebnissen errichtet sein, die von der Realisierung in einer bestimmten literarischen Gattung unabhängig sind. Was mag dahinterstehen?

»Guten Morgen, Madame« sagte Holmes. »Mein Name ist Sherlock Holmes. Das hier ist mein Freund und Kollege Dr. Watson, dem sie genauso vertrauen dürfen wie mir. Großartig, Mrs. Hudson hat bereits Feuer gemacht. Setzen Sie sich doch näher zum Kamin, Madame! Ich werde sofort heißen Kaffee bestellen, Sie zittern ja«. »Es ist nicht die Kälte«, sagte die Frau leise und zog ihren Stuhl näher ans Feuer. »Sondern?«. »Angst, Mr. Holmes. Nackte, kalte Angst«. Sie hob ihren Schleier und wir sahen in ein verhärmttes graues Gesicht, aus dem uns zwei angstvolle Augen unruhig anblickten. »Ich kann diese Angst nicht länger ertragen. Ich werde verrückt, wenn es so weiter geht«.

So beginnt Conan Doyles 1891 erschienene Kriminalgeschichte *The speckled band*. Die Geschichte, die Helen Stoner daraufhin Holmes erzählt, ist freilich sehr dazu angetan, Angst und Grauen zu erregen. Ein jähzorniger Stiefvater, der zum Schrecken seiner Umgebung wird. Zigeuner, mit denen er Freundschaft pflegt, indische Leoparden, die er frei auf den Feldern herumstreifen läßt. Und schließlich diese unheimliche Nacht:

»Ich fand keinen Schlaf in jener Nacht. Das unbestimmte Vorgefühl eines drohenden Unheils ließ mich nicht zur Ruhe kommen. Es war eine wilde Nacht. Der Sturm rollte ums Haus, und der Regen peitschte gegen die Fenster. Plötzlich gellte durch das Geheul des Sturmes der Schrei einer Frau. Ich erkannte die Stimme meiner Schwester«. Helen stürzt auf den Flur und rennt zu ihr. Die Schwester taumelt aus ihrem Zimmer, ihr Gesicht aschfahl vor Grauen. Ihr Körper zuckt, als ob er von entsetzlichen Schmerzen geschüttelt würde. Von einem Krampf befallen, stürzt sie zu Boden und sterbend wimmert sie: »Oh mein Gott, Helen, das Band! das gefleckte Band!«.

Sie stirbt, ohne das Bewußtsein wiedererlangt zu haben. Auch der Gerichtsarzt weiß nicht, wodurch die Schwester umkam. Helen vermutet, daß sie an der Angst starb, an einem Schock.

Die Kriminalgeschichte scheint also der Romantik zu entstammen. Nacht, heulender Sturm, peitschender Regen, zitternde Lichter, unheimliche Geräusche, Poltern, gellende Schreie, jäher Tod, undurchdringliches Geheimnis, das sind die klassischen Ingredienzien der Schauergeschichte, die Horace Walpole 1764 erfand. Eine kurze Passage aus Tiecks *Ryno* (1791) mag die Konstanz der Motive illustrieren:

Ryno saß stumm da, die Arme ineinandergeschlungen. Die Fackel loderte wehend empor, und goß einen zitternden Lichtkranz über die Mauern hin. Seine Augen schlossen sich dem irren Schein, der um ihn her flog, oft schnell wie ein Blitz aufschloß, öfter noch langsam wie ein weites Lichtgewölk sich auseinanderfaltete. Da fuhren ihm Schreckge-

stalten aus der Finsternis entgegen; wie mit Schlangenkörpern wanden sie sich zu ihm hinan, der Schauder faßte ihm mit eiskalter Leichnamshand in den Nacken.

Die Angstszenerie, die hier vorgeführt wird, scheint ein stereotypes Arrangement zu sein, aber sie ist die Kopie echter Erfahrungen.

Die Aufklärung hatte die Angst verbannt, die Romantik entdeckte sie wieder, aber es war nicht mehr die gleiche Angst, wie diejenige, gegen die Voltaire zu Felde gezogen war. Angst, meinte er, ist die Folge von Unwissenheit, Ungerechtigkeit und Aberglaube. Beseitigt die Unwissenheit, vertreibt Tyrannen und Priester und die Angst verfliegt. Offenbar versagte dieses Rezept gerade um die Zeit, als die französische Revolution den politischen Triumph der Vernunft anzuzeigen schien. Plötzlich steigt aus unbekanntem Tiefen wieder Angst auf, man schreibt eine Literatur zur Erzeugung künstlicher Angst, die die latente Angstbereitschaft, aber auch die Lust an der Angst in Rechnung zieht und befriedigt. Angst erzeugt Spannung und Spannung ist das eigentliche Element des Schauer- und des Kriminalromans. Die Spannung der Angst verlangt eine Erlösung. Der Leser genießt ja nicht die Angst als solche, sondern die Aussicht darauf, daß sie, wie auch immer, aufgehoben werden wird. Dieses gemischte Gefühl treibt die Lektüre vorwärts.

Bezeichnenderweise sind es nun häufig Frauen, die in der Schauerliteratur von der Angst heimgesucht werden. Von den Romanen der Mary Radcliffe bis hin zu den Kriminalromanen von Gardner sind die Hauptkunden der Detektive Frauen. Der Detektiv ist ein Mann und ein Retter vor der Angst. Während die verfolgte Frau ängstlich, kopflos und ein passives Opfer ist, verstört, mit wehenden Haaren dem

Unbekannten, Unheimlichen zu entfliehen sucht, ist der männliche Held, der Detektiv, rational, zuversichtlich, distanziert. Beherrscht und aktiv stellt er sich dem Unbekannten entgegen. Er greift in das Dunkel und holt ein identifizierbares Subjekt heraus, das unschädlich gemacht werden kann. Die gejagte Frau ist Romantik, der jagende Mann ist Aufklärung. Also ist der Kriminalroman wohl ein Kind der Ehe von Romantik und Aufklärung. So war es auch der Romantiker E. T. A. Hoffmann, der die erste wirklich spannende Kriminalerzählung *Das Fräulein von Scuderi* schrieb und Edgar Allan Poe, der Erfinder der klassischen Detektivgestalt, ist auch der Erzähler jener ‚gotischen‘ Alpträume wie *Der Untergang des Hauses Usher*, *Das Faß Amontillado* und *Die schwarze Katze*. Man könnte nun gegen diese These, die klassische Detektivgeschichte sei die Synthese von Romantik und Aufklärung, einwenden, es gehe ja eigentlich gar nicht so sehr um die Angst, sondern um das Rätsel, und Rätsellösung sei eine höchst rationale und unemotionale Tätigkeit.

»Wie sich der starke Mensch, begeistert seiner körperlichen Fähigkeiten, freut, indem er an solchen Übungen Gefallen hat, die seine Muskeln zum Einsatz bringen, so entzückt den Analytiker jene geistige Wirkungskraft, welche entwirrt. Er zieht Genuß aus noch den banalsten Verrichtungen, bringen sie nur seine Gaben recht ins Spiel. Er findet Gefallen an Denkaufgaben, an Rätseln, an Hieroglyphen, und bei ihrer aller Lösung legt er einen Grad von Scharfsinn an den Tag, welcher dem gemeinen Begreifen außernatürlich erscheint« (Edgar Allan Poe). So ist zum Beispiel schon der Titel der Geschichte *The speckled band*, das Wort, das die Schwester ausspricht, als sie stirbt, das Rätsel, das in sich bereits die Lösung des Falles enthält. Sehr häufig machen hinterhältige Kriminalautoren von diesem Mittel Gebrauch. Das zweite Rätsel besteht in der Tatsache, daß das Zimmer der getöte-

ten Schwester von innen verschlossen war, also scheinbar kein Täter Zutritt hatte:

Ich gab zu Protokoll, daß die Tür von innen verschlossen gewesen war und sich vor dem Fenster schwere alte Läden, die noch dazu mit Eisenstangen versehen sind, befinden. Die Wände des Zimmers wurden abgeklopft, alles ohne Erfolg. Es ist deshalb mit Sicherheit anzunehmen, daß meine Schwester allein im Zimmer war. Auch wies ihr Körper keine Spuren irgendwelcher Gewaltanwendung auf.

Hier haben wir ein Beispiel für das ‚Locked room puzzle‘ vor uns (das Rätsel des geschlossenen Raumes), das Edgar Allan Poe mit seiner ersten Detektivgeschichte *Die Morde in der Rue Morgue* erfunden hat und bis zu den Romanen von Charles Dickens Carr weitergesponnen wird. Dort findet in einem von innen verschlossenen Zimmer im vierten Stock eines Hauses ein bestialischer Doppelmord statt. Kurz nach dem Verbrechen, bei dem man Schreie und zwei oder mehr rauhe, zornige Stimmen hört, bricht die Polizei die Tür auf und findet ein schauriges Panorama:

Die Wohnung befand sich in der wildesten Unordnung – die Einrichtung war zerbrochen und nach allen Richtungen umhergeschleudert. Auf einem Stuhle lag ein Barbiermesser, mit Blut beschmiert. Auf dem Kamin fanden sich zwei oder drei langsträhnige und dicke Büschel grauen Menschhaars, ingleichen blutbenetzt und anscheinend mit den Wurzeln ausgerissen. Da man eine ungewöhnliche Menge Ruß in der Feuerstelle bemerkte, wurde eine Untersuchung des Kamins vorgenommen und, schrecklich zu berichten, der Leichnam der Tochter herausgezogen, den Kopf zuunterst.

Die Leiche der Mutter findet man mit abgetrenntem Kopf im Hof des Hauses. Vom Täter keine Spur. Dupin löst den Fall schon nach zwei Tagen. Der Täter, wenn man hier von Täter sprechen kann, war ein seinem Besitzer, einem Matrosen entsprungener Orang-Utan, der auf der Flucht vor seinem Herrn, der ihm am Blitzableiter verfolgte, seine Wut an den Frauen ausließ. Der Affe entkam mit der Leiche der einen Frau durch das Schiebefenster, das nur scheinbar zugenanagelt war, sein Nagel war abgebrochen, und das hinter ihm wieder zufiel. Dupin lockt den Matrosen durch eine Anzeige, er habe das Tier gefangen, zu sich und zwingt ihn zu dem Bekenntnis, daß er der Besitzer des Tieres ist und aus Angst, verantwortlich gemacht zu werden, nach der Tat des Affen geflohen ist.

Also ist die Kriminalerzählung doch nur Aufklärung? Sicher ist in diesem Fall von Angst keine Rede, aber die schaurigen Einzelheiten sprechen eine vernehmliche Sprache. So zeigen sich Rätsel und Angst eng verschwistert. In der Verkleidung der Detektivverzählung kehren also zwei bekannte mythologische Motive wieder: die Mythe vom Ödipus und der Sphinx und die verwandte vom Drachentöter: Perseus, Andromeda und die Meeresschlange. In Gustav Schwabs *Sagen des klassischen Altertums* liest man:

Vor den Toren der Stadt Theben war eine Sphinx erschienen, ein geflügeltes Ungeheuer, vorn wie eine Jungfrau, hinten wie ein Löwe gestaltet. Sie war eine Tochter des Typhon und der Echidna, der schlangengestalteten Nympe, der furchtbaren Mutter vieler Ungeheuer, und eine Schwester des Höllenhundes Kerberos, der Hydra von Lemna und der Feuer speienden Chimära. Dieses Ungeheuer hatte sich auf einem Felsen gelagert und legte dort den Bewohnern von Theben allerlei Rätsel vor. Er-

folgte die Auflösung nicht, so ergriff sie denjenigen, der es übernommen hatte, das Rätsel zu lösen, zerriß ihn und fraß ihn auf.

Ödipus geht zur Sphinx, läßt sich das Rätsel vorlegen, löst es, und die Sphinx stürzt sich selbst vom Felsen. Der Lichtheld Perseus befreit die dem Meerungeheuer ausgelieferte Königstochter Andromeda und erschlägt den Drachen der Finsternis, ähnlich wie Apoll Typhon oder St. Michael den Drachen.

Sherlock Holmes, der sich der Leiden der Jungfrau Helen annimmt, erlegt tatsächlich eine Schlange. Nachdem er die Lage Helen Stoners als gefährlich eingeschätzt hat, geht Holmes zur Rettung der Jungfrau und zum Angriff auf den verlarvten Feind über. Er prüft das Zimmer, in dem Helens Schwester zu Tode gekommen ist und wo auch Helen nach dem Willen ihres Stiefvaters wieder schlafen soll. Er beschließt, eine Nacht darin zu verbringen:

»Holmes«, rief Dr. Watson, »ich glaube, wir sind wirklich im letzten Augenblick gekommen, um ein Verbrechen zu verhindern«. »Teuflisch und klug. Ein Arzt, der zum Verbrecher wird, ist besonders gefährlich. Er ist kaltblütig und kennt viele Mittel und Wege. Heute Nacht können wir ausziehen, das Fürchten zu lernen«.

In der Nacht ringelt sich nun eine vom Mörder auf Pfeifen dressierte, gefährliche indische Schlange, deren Gift nicht nachgewiesen werden kann, durch den Ventilator, der das Zimmer des Stiefvaters mit dem Helens verbindet, zu ihrem Bett hinunter. Holmes treibt sie zurück. Sie beißt ihren Besitzer und legt sich als ‚geflecktes Band‘ um seinen Kopf. Der Stiefvater wollte sich auf diese Weise seiner Stieftöch-

ter entledigen, um an ihr Erbe zu gelangen. Da ‚band‘ im Englischen die Doppelbedeutung von Band und Schlange hat, steckte im Titel also bereits die Lösung des gefährlichen Rätsels, aber es war durch seine Zweideutigkeit verborgen. Auch Holmes zieht zunächst den falschen Schluß und geht der scheinbar offensichtlichen, aber falschen Spur nach. Da Zigeuner gepunktete Kopftücher tragen, glaubt er auf sie als Täter schließen zu können. Diese erste Bedeutung verbirgt aber eine zweite: ‚band‘ für Schlange. Daß hinter der falschen Bedeutung sich die berühmte Falschheit der Schlange des Paradieses verbirgt, könnte eine unbeabsichtigte mythologische Anspielung Doyles sein, aber in seinem Roman *Der Hund von Baskerville* erkennt man den mythologischen Hintergrund noch deutlicher. Auch der Affe von Poe könnte eine symbolische Bedeutung haben: Poe, Kenner der Symbolik und der deutschen Romantik, war gewiß der Affe als Teufelstier bekannt. Der Affe ist teuflisch, weil er eine Wahrheit nachäfft, das heißt nur ihren Buchstaben, aber nicht ihren Geist. Damit aber verfälscht er sie und gibt eine Äußerlichkeit ohne inneren Kern. Es ist also auch eine Verlarvung bzw. Maskierung.

Rätsel haben also zwei Seiten: für den normalen, also gefühlsgeladenen Menschen sind sie unheimlich, für den Verstandesmenschen sind sie eine intellektuelle Herausforderung. Die Leistung des aus der romantischen Schauergeschichte sich entwickelnden Detektivromans ist nun, daß beide Seiten zur Sprache kommen. Die Perspektive des leidenden, passiven, blinden und im Labyrinth des Lebens herumtappenden, verstörten Normalopfers alias des Lesers, der sich mit ihm identifiziert, muß ebenso überzeugend vorgeführt werden, wie die distanzierte, souveräne, intellektuell alles klar erfassende Perspektive des von außen den Knäuel von Angst und Verwirrung auflösenden Detektivs. Poe hat übrigens eine weitere stehende Figur der Detektivgeschich-

te erfunden, die den Standpunkt des Normalmenschen innerhalb der Erzählung vertritt und als Vermittler zum Detektiv fungiert. Bei Poe ist es ein namenloser Freund, der über die Taten Dupins berichtet, bei Conan Doyle heißt er Dr. Watson, der als Gefährte, Helfer und Biograph von Holmes auftritt. Die beiden Perspektiven werden einerseits durch Personen vorgestellt, andererseits werden sie auch mit Hilfe einer besonderen Erzähltechnik dem Leser nahegebracht. Die Angst, Unwissenheit und Verwirrung des Betroffenen kann man nicht wiedergeben, wenn man zum Beispiel dem älteren literarischen Verfahren Gayot de Pitavals folgt. Pitaval, der 1734 den ersten Band seiner *Merkwürdigen Kriminalfälle* schrieb, die mit einem Vorwort von Friedrich Schiller 1792 ins Deutsche übersetzt wurden, stellt den Kriminalfall dar, wie er sich von seinem Ende, das heißt der Identifizierung und Aburteilung des Täters her ergibt. Noch Schiller verfährt so in seiner Erzählung *Der Verbrecher aus verlorener Ehre*. Die Person des Täters ist bekannt, und nun gibt der Autor eine chronologische Darstellung der Lebensgeschichte dieses Menschen, zieht eine Linie von seiner Geburt bis zu seinem Tod am Strang und sucht in seiner Psyche den geheimnisvollen Punkt auf, an dem das Normale in das Abnormale umschlägt.

»Wir müssen ihn seine Handlung nicht bloß vollbringen, sondern auch wollen sehen. An seinen Gedanken liegt uns unendlich mehr als an seinen Taten - und noch weit mehr an den Quellen seiner Gedanken, als an den Folgen jener Taten. Man hat das Erdreich des Vesuvs untersucht, sich die Entstehung seines Brandes zu erklären; warum schenkt man einer moralischen Erscheinung weniger Aufmerksamkeit als einer physischen«, fragt Schiller. Von Angst und Furcht aus der Perspektive des betroffenen Menschen ist hier keine Rede. Schiller ist eine Art unparteiischer Schiedsrichter, der sogar noch über die Gerichte zu Gericht sitzt, wenn er das

Verhältnis von Individuum und Gesellschaft, zu der auch die bestehende Moral und Rechtsordnung gehört, bedenkt und die Mitschuld der Gesellschaft am Verbrechen aufzeigt. Nicht Angst und Spannung soll also der Leser empfinden. Er steht mit dem aufgeklärten Autor über dem Geschehen, befreit von Vorurteil und Emotion kann er verstehen, wie und warum ein unbescholtener Mensch zum Gesetzesbrecher wird. Er kann darüber nachsinnen, durch welche humanitären oder politischen und sozialökonomischen Maßnahmen Verbrechen überhaupt unnötig werden. Der Standpunkt des allwissenden Erzählers begünstigt diese neutrale und abgeklärte Sicht. Vorausgesetzt ist, daß die Welt nicht rätselhaft, sondern von Anfang an durchschaubar ist.

Es ist nun nicht so, als wäre die romantische Generation intellektuell nicht fähig gewesen, sich solch einen Standpunkt anzueignen. Sie glaubt nur nicht mehr daran, daß so die Wirklichkeit erfaßt werden kann. Merkwürdigerweise ist der Romantiker in diesem Fall realistischer als der Aufklärer: Er entdeckt den Perspektivismus und damit ein wesentliches Moment des modernen Zweifels an der Allmacht der Vernunft. Die Welt erscheint zunächst dunkel, undurchdringlich und rätselhaft. Der Mensch steht in ihr auf sich beschränkt mit seiner begrenzten Perspektive, die ihm nur einen subjektiven Ausschnitt aus der ganzen Wirklichkeit bietet. Dieser Ausschnitt erscheint ihm bedrohlich und unheimlich. Er wird vom Verbrechen überfallen wie von einem dunklen Schicksal. Es kommt meist unvorhergesehen und plötzlich über ihn. Es ist anonym wie ein Naturereignis oder eine Krankheit. In Agatha Christies *Zehn kleine Negerlein* fällt zum Beispiel Tag für Tag eine Leiche an, wie bei einer Epidemie, aber der Erreger ist unbekannt. Diesem Faktum muß sich die Erzähltechnik beugen. Das heißt der Erzähler weiß nicht mehr als die vom Verbrechen betroffenen Personen und folglich der Leser zum Zeitpunkt der Tat und da-

nach. Natürlich ist dieses Verfahren, das die Einfachheit des Wahren an sich zu haben scheint, im Gegenteil äußerst kompliziert und verstellt: Das Nichtwissen des Autors ist natürlich bloße Fiktion. Er muß selbst das Rätsel stellen, wie er es auch auflösen muß. Das heißt, die anfängliche Dunkelheit ist Fiktion und genauso die Auflösung. Diese Tatsache läßt erkennen, daß der Zuwachs an Realismus, der durch den Perspektivismus und die angebliche ‚Fairness‘ des Schriftstellers im Ausbreiten aller nötigen Informationen vor dem Leser erreicht wurde, durch den Unrealismus des Fiktionalen wieder aufgehoben wird. Die restlose Lösbarkeit eines selbst gestellten Rätsels nähert den Detektivroman der klassischen Periode von Poe über Holmes bis Christie und Stout der Gattung des Märchens an. Hier erkennen wir das Paradox, da sich das Verhältnis von Romantik und Aufklärung geradezu umkehrt: Die romantischen Züge erscheinen realistisch, die aufklärerischen unrealistisch, märchenhaft oder wie oben schon angedeutet, mythisch.

Aber verharren wir noch ein wenig bei dem erzähltechnischen Problem der Detektiverzählung, die Poe und Doyle als bis heute nachgeahmtes und kaum noch verbesserbares Muster aufgestellt haben. Die klassische Detektivgeschichte beginnt also nicht mit der Geburt des künftigen Verbrechers, sondern mit dem Fall als Rätsel. Ein Betroffener wendet sich an den Detektiv, wie man sich an einen Arzt wendet. Der Detektiv macht sich nun ans Werk, er ermittelt, besichtigt den Tatort, erkundigt sich über Hergang und Umstände der Tat, das Leben und den Charakter des Opfers, befragt Zeugen, Verwandte und Bekannte, kurz, er versucht alle, die irgendwie in Verbindung mit dem Opfer standen, einzubeziehen. Diese Detektion wird chronologisch erzählt. Dabei ergeben sich Einblicke in die Vorgeschichte, das Unerzählte, das dem Fall voranliegt. Diese Vorgeschichte wird vom Detektiv rekonstruiert. Der Weg

der Erhellung führt in das Dunkel der Vergangenheit zurück, während die Erzählung in die Zukunft fortschreitet und sich dramatisch entwickelt, da der verfolgte Mörder aus dem Dunkeln in Verteidigung seiner Anonymität zurückschlägt, Zeugen und Mitwisser beseitigt und so die Spuren verwischt. Am Ende der Rekonstruktion der Vorgeschichte sind wir wieder beim Fall angelangt, das heißt die Identität des unbekanntes Täters ist dem Detektiv bekannt, aber der Leser muß bis zum Ende auf die überraschende Enthüllung warten. In einem Finale, bei dem der Detektiv oft sämtliche beteiligten bzw. verdächtigen Personen zusammenruft, stellt er den Weg seiner Ermittlungen dar, deutet die Indizien aus, enthüllt die Motive des Täters und seine Gelegenheit zum Mord und gibt endlich den Namen des Täters preis. Dieser wird dann zur Verantwortung gezogen. Obwohl der Detektiv der Gerechtigkeit dient, liegt das Augenmerk der Detektivgeschichte nicht auf der Vergeltung. Sherlock Holmes interessiert die Sühne bzw. die Gerechtigkeit der Vergeltung nur in Maßen. Es geht um die Entbergung des Verborgenen und den Überraschungseffekt am Schluß.

Man kann sich nun fragen, was bedeutet, kulturphilosophisch gesehen, die Dunkelheit des rätselhaften Falles?

Es ist zunächst eine Wiederholung des ewigen mythischen Kampfes zwischen Licht und Dunkel, Gott und Teufel, also zwischen zwei gleichstarken Gegnern: Man erinnere sich an den lebenslangen Kampf von Sherlock Holmes mit seinem zwar immer wieder besiegt, sich dem Zugriff aber immer wieder entziehenden Gegner Professor Moriarty, um die geradezu manichäische Färbung des Konflikts zu erkennen. Aber der alte Kampf von Gutem und Bösem, von Helden und Drachen ist nicht nur der von legitimer gegen illegitime Gewalt und von Gegnern, die sich ins Auge sehen. Er ist ein intellektueller Kampf: Tückische Schlauheit in der Verber-

gung steht gegen enthüllenden Scharfsinn, Dunkel gegen Licht, Rätsel gegen Auflösung. Darin zeigt sich natürlich auch die Folge der Verwissenschaftlichung, Säkularisierung und Demokratisierung des Rechtswesens. Früher glaubte man mit Hilfe von Folter und Gottesgericht die Wahrheit ermitteln zu können. In einer Zeit, die an die Macht von Teufeln, Hexen und Magiern glaubte, war für einen sich am Kausalprinzip orientierenden Beweis kein Raum. Jetzt tritt der Indizienbeweis auf, und die wissenschaftliche Kriminologie beginnt. Sherlock Holmes bedient sich zum Beispiel zum Erstaunen der rückständigen Londoner Polizei naturwissenschaftlicher Methoden zur Spurensicherung und -deutung, zum Beispiel der chemischen Analyse von Tabakasche. Der Detektiv ist also ein aufgeklärter Mensch, der an die Einflüsse des übernatürlichen nicht glaubt. In Doyles *Der Hund von Baskerville* beherrscht die vom Unglück heimgesuchten Baskervilles die Angst vor einem grauenhaften Gespenst: Ein glühäugiger Höllenhund, der nach der Sage die Verbrechen eines Ahnherrn ahndet. Da Holmes nicht an Gespenster glaubt, gelingt es ihm, den Hund, der von dem Mörder dressiert und mit Phosphorfarbe angemalt ist, zu erschießen, ehe er den letzten Baskerville zerfleischen kann.

Aber der Detektivroman gehört auch zum bürgerlichen Zeitalter, zum Zeitalter der sich im 19. Jahrhundert entwickelnden Großstädte. Die Verborgenheit des Verbrechers in der Menge, die Anonymität des Verbrechens unterscheiden die Fälle des Kriminalromans vom Ritter- und Räuberroman früherer Epochen. Dort trat der Gegner offen in Erscheinung. Seine Sprache war die von Gewalt, Grausamkeit und Tyrannei. Oft war sie wohl auch gepaart mit List, Tücke und Tarnung, aber das war ein untergeordnetes Moment, nur der Schwache hatte eine Larve nötig. In der bürgerlichen Gesellschaft aber kann man sich nicht mehr mit

der offenen Gewalt von Raubrittern einen Vorteil verschaffen. Man muß im Verborgenen wirken und aus der Anonymität heraus zugreifen, weil der Gegner wachsam und stark ist. Deswegen gehört zum perfekten Verbrechen ebensoviel Intelligenz und Entschlußkraft wie zu seiner Aufdeckung. Und aus diesem Grund ist die Kriminalerzählung vom umgekehrten Standpunkt aus, dem des Verbrechers, dem es gelingt, seinen Häschern immer wieder zu entkommen, wie Arsene Lupin von Maurice Leblanc oder A. J. Raffles von E. W. Hornung in der Tradition der Geschichten vom Meisterdieb bzw. der Räuberromane ähnlich spannend wie die Detektivgeschichte.

Aber Verbergung und Enthüllung, so realistisch sie im modernen Krimi auch scheinen und gestaltet sein mögen, sind doch als mythologische und poetische Motive uralt. Das Thema der Unsichtbarkeit, der Tarnkappe, der Verkleidung und der Spurenverwischung und das entgegengesetzte der Sichtbarmachung, Enttarnung und des Spurenlesens ist uralt. Nur hat es sich nicht in einer dem Thema entsprechenden, selber rätselhaften, spannenden und überraschenden Form niedergeschlagen. Obwohl nun Poe als der Ahnherr des Grundmusters der modernen Detektivgeschichte und ihrer besonderen Erzähltechnik betrachtet werden muß, so ist er doch nicht der Erfinder des detektorischen Erzählens.

Wir erwähnten E. T. A. Hoffmanns *Das Fräulein von Scuderi*, aber besonders Heinrich von Kleist hat sich, vom analytischen Drama des Sophokles *König Ödipus* angeregt, bemüht, in der Komödie *Der zerbrochene Krug*, der Tragödie *Familie Schrockenstein* und in der Novelle *Der Zweikampf* geheimnisvolle Fälle detektorisch und spannend aufzuklären. Kleists Interesse geht aber weit über den bloßen Überraschungseffekt des ‚Whodunit‘, also ‚wer ist der Täter‘, hinaus. Er beschäftigt sich eher mit der ‚Kritik der reinen Vernunft‘,

das heißt er stellt die allein äußeren Indizien trauende, mißtrauische wissenschaftliche Vernunft des Spürhundes in Frage. Dies ist eine Thematik, die erst wieder in der modernen Kriminalerzählung etwa bei Dürrenmatt auftaucht. Also spannendes detektorisches Erzählen gibt es schon vor Poe, aber ihm ist die Personalisierung des detektorischen Elements in der Gestalt des Detektivs zu verdanken und zugleich auch die romantische Mythisierung dieser Gestalt als eines intellektuellen Genies. Dupin löst nämlich die Rätsel der Kriminalfälle dank seines überragenden analytischen Scharfsinns. Der Rühmung dieses Vermögens ist die dozierende Einführung der Erzählung *Die Morde in der Rue Morgue* gewidmet: »Die analytische Kraft sollte nicht einfach mit findigem Verstand verwechselt werden; denn indessen der Analytiker notwendigerweise über solchen Verstand verfügt, ist wiederum der verstandesbegabte Mensch oftmals bemerkenswert unfähig zu analysieren. Zwischen Verstandesbegabung und analytischer Fähigkeit besteht ein Unterschied, weit größer in der Tat als der zwischen bloßer Phantasie und der eigentlichen Imaginationskraft; man wird tatsächlich finden, daß der Verstandesmensch wohl immer auch Phantasie hat, der WAHRHAFT imaginativ Begabte aber in jedem Fall über analytische Fähigkeiten verfügt«, sagt Edgar Allan Poe. Diese Fähigkeit verleiht dem Amateurdetektiv Dupin seine Überlegenheit über den gepriesenen Scharfsinn der Pariser Polizei, welcher durch die outrierte Scheußlichkeit des Falles vollkommen gelähmt ist, während Dupin gerade das die Lösung erleichtert.

Bekannter als die Beispiele, die Poe für die intellektuelle Kapazität seines Helden liefert, sind die von Doyle. In *Der blaue Karfunkel* betrachtet Sherlock Holmes einen alten, zerbeulten Hut und kommt zu folgender Schlußfolgerung im Gespräch mit Watson:

»Dieser Mann war in den letzten drei Jahren ganz gut gestellt, jetzt allerdings muß es ihm ziemlich schlecht gehen. Er war sicher einmal vorsorglicher als heute, was auf einen moralischen Verfall schließen läßt. Wenn man das im Zusammenhang mit der Verschlechterung seiner wirtschaftlichen Lage sieht, möchte ich auf negative Einflüsse tippen, wahrscheinlich Trunksucht. Das mag auch der Grund für die ganz offensichtliche Tatsache sein, daß seine Frau ihn nicht mehr liebt«. »Aber Holmes, lieber Holmes!«.

»Er hat sich jedoch ein gewisses Maß an Selbstachtung erhalten«, fuhr er fort, ohne meinen Einwand zu beachten. »Er führt ein ruhiges Leben, geht wenig aus. Es ist körperlich nicht sehr in Form, Mitte vierzig, hat graue Haare, die er in den letzten Tagen schneiden ließ und mit Birkenhaarwasser pflegt. Außerdem halte ich es für unwahrscheinlich, daß sein Haus einen Gasanschluß hat«. »Das kann doch nicht dein Ernst sein, Holmes«. »Selbstverständlich. Es ist denn möglich, daß du, nachdem ich dir die Ergebnisse meiner Untersuchung gesagt habe, immer noch nicht weißt, wie ich sie gewann? Wenn dieser Mann sich vor drei Jahren einen so teuren Hut leisten konnte, und wenn er sich seither keinen neuen Hut mehr gekauft hat, dann kann es ihm nicht mehr so gut gehen wie früher«.

Auf diese Weise erschließt Holmes Indiz für Indiz. Wichtiger als dieses Kunststück ist jedoch die Probe, die Poes Meisterdetektiv zu Beginn der Erzählung *Die Morde in der Rue Morgue* gibt:

Wir schlenderten eines Nachts auf einer langen schmutzigen Straße dahin, unweit des Palais Royal. Beide offenbar mit Nachdenken beschäftigt, haben wir wenigstens fünfzehn Minuten lang keine Silbe gesprochen. Da brach Dupin ganz plötzlich in die Worte aus:

»Er ist ein ziemlich kleiner Kerl, das stimmt, und wäre besser für das Théâtre des Varietés geeignet«.

»Daran kann kein Zweifel sein«, erwiderte ich unwillkürlich und ohne sogleich die ungewöhnliche Weise zu bemerken, in welcher der Sprecher sich mit meinen stillen Meditationen in Einklang gebracht hatte.

Fassungslos vor Erstaunen möchte der Erzähler von Dupin wissen, woher er weiß, daß der Erzähler gerade daran dachte, daß Chantilly, ein Schauspieler, der früher Flickschuster war, wegen seiner kleinen Gestalt als Tragöde nicht taue. »Es war der Obsthändler«, erwiderte mein Freund, »der Sie zu dem Schluß brachte, der Sohlenflicker hätte nicht das ausreichende Format für Xerxes«. »Der Obsthändler? Sie erstaunen mich – ich kenne ja überhaupt keinen Obsthändler«. »Der Mann, der gegen sie rannte, als wir in die Straße einbogen. Es mag gerade eine Viertelstunde her sein«. Nun erläutert ihm Dupin wie die gröberen Glieder der Assoziationskette, der die Gedanken des Erzählers folgten, aussahen: Der Obsthändler, die Pflastersteine, Stereotomie, Epikur, Dr. Nichols, Orion, Chantilly. Da der Obsthändler den Erzähler angerempelt und ihn hatte auf Pflastersteinen straucheln lassen, richtete der Erzähler seine Blicke auf den Boden und bemerkte, daß das Pflaster, auf dem er ging, ein besonderes Muster hatte. Er murmelte darauf ‚Stereotomie‘, einen Ausdruck, den man auf diese Pflasterung anwendet:

Ich wußte aber, daß Sie das Wort Stereotomie nicht vor sich hinsprechen konnten, ohne auf den Gedanken an Atome gebracht zu werden und mit-hin auf die Theorien Epikurs: und da ich Ihnen, als wir unlängst diesen Gegenstand erörterten, die Erwähnung tat, wie einzigartig doch, obschon mit geringem Aufsehen, die unsicheren Mutmaßungen jenes ausgezeichneten Griechen in der neueren Nebel-Kosmogonie ihre Bekräftigung getroffen hätten, fühlte ich, daß Sie nun ganz unvermeidlich den Blick empor zur großen Nebula im Orion richten mußten, und erwartete mit Sicherheit, daß Sie es tun würden.

Der Erzähler blickte in der Tat auch auf und daraus erkennt Dupin, daß seine Schlüsse richtig sind. Da der Erzähler und Dupin aber kürzlich anläßlich einer Kritik an der schauspielerischen Leistung Chantillys sich über die Schreibweise von Orion unterhalten hatten, wußte der Detektiv, daß der Erzähler Orion und Chantilly in Verbindung bringen würde. Aus einer Geste errät er auch, daß seine Gedanken bei der dürftigen Gestalt Chantillys weilten und sein Lächeln zeigt ihm, daß er diesen nicht für würdig hält, in einer Tragödie aufzutreten.

Diese ingeniose Gedankenleserei, die das Kleinste und das Größte, die Atome und die kosmischen Sternennebel und darüber hinaus die Entstehung der Welt berührt, ist eine Art Apotheose der Vernunft. Dieser Geist stammt von dem gleichen Geist ab, der die Welt geschaffen hat: dem Geist Gottes. Es ist nicht zufällig, daß in dem Beispiel, daß Dupin von seiner Geisteskraft liefert, die Weltenstehungslehre, die Kosmogonie, eine Rolle spielt. Poe hat in seinem Werk *Heureka* selbst eine Kosmogonie, das heißt eine Ansicht von der Entstehung und vom Ende der Welt geliefert.

In diesem Buch geht Poe von der ursprünglich gewesenen Einheit des Universums aus, die der göttliche Wille durch die Aufspaltung in die Atome zunichte gemacht habe. Diese Aufspaltung sei nun aber zu einem Abschluß gekommen und alle Vorgänge im Universum seien durch das Streben zurück in die Einheit bestimmt. Das Rätsel der Ungerechtigkeit, des Schicksals und des Bösen, ist wie Poe in seinem neuplatonisch-gnostischen Essay schreibt, lösbar, wenn der Mensch intuitiv erkennt, daß die Welt, wie sie sich uns präsentiert, nur die Maskierung und Verdunkelung eines wahren, spirituellen, göttlichen Seins ist. Die Welt verdankt sich einem Urverbrechen, einem Ursündenfall Gottes selbst, der damit sich selbst entfremdet wurde. In der Aufklärung dieses Rätsels, im Lüften der Maske, wird auch das Böse besiegt und Gott, der in uns selbst wirkt, befreit sich dank uns aus den Fesseln der Materie.

Das Rätsel, das der geheimnisvolle, aber auch unheimliche und die gute Ordnung bedrohende Fall im Detektivroman darstellt, ist also nur ein Beispiel für die allgemeine Verfassung der Welt, als eines Ortes der Sünde, der Schicksalsunterworfenheit, des Leidens und der Ungerechtigkeit. Die Lösung des Rätsels bedeutet auch einen Schritt zur Erlösung.

Der Detektiv ist demnach ein Nachfolger des mythischen Rätsellösers. Und die Detektivgeschichte die letzte nur an der Oberfläche triviale, aber wegen ihrer archetypischen Bedeutung außerordentlich erfolgreiche Ausformung eines mythischen Musters. Es ist das Muster des Rätselwettstreits. Johan Huizinga schreibt in seinem berühmten Buch *Homo ludens*:

Die Gleichförmigkeit der archaischen Kultur spricht aus den Wettstreiten um Wissen und Kunde. Für

den frühen Menschen bedeutet etwas können und wagen Macht, etwas wissen aber Zauberei. Im Grunde ist für ihn eine jede einzelne Kenntnis heilige Kenntnis, geheimes, zauberkräftiges Wissen. Denn für ihn steht eigentlich jede Kenntnis in direkter Beziehung zur Weltordnung selbst. Der geordnete Lauf der Dinge, durch die Götter verhängt und bestimmt, zur Bewahrung des Lebens und Heil des Menschen durch den Kult in Gang gehalten, wird durch nichts so sehr behütet wie durch das Wissen der Menschen um die heiligen Dinge und ihre geheimen Namen und um den Ursprung der Welt.

Bei den Opferkulten archaischer Völker sind die Fragen, die sich die Priester stellen, im vollsten Sinne des Wortes Rätsel. Die Rätselwettstreite bildeten bei den brahmanischen Opferfesten einen so wesentlichen Teil der Handlung wie das Opfer selbst. Es war ein heiliges Spiel:

Die Fragen die gestellt werden, betreffen in erster Linie die Entstehung des Kosmos. Das Rätsel zeigt seinen heiligen, das heißt seinen gefährlichen Charakter darin, daß es in mythischen oder rituellen Texten fast immer ein Halsrätsel ist, das heißt eine Aufgabe, bei der es ums Leben geht.

Im Rätsel, das die Sphinx Ödipus stellt (wir haben davon gesprochen), ist dieser Zug noch zu erkennen:

Das Ungeheuer gedachte dem kühnen Fremdling ein recht unauflösliches Rätsel aufzugeben, und ihr Spruch lautete also: »Es ist am Morgen vierfüßig, am Mittag zweifüßig, am Abend dreifüßig. Von allen Geschöpfen wechselt es alles mit der Zahl

seiner FüÙe; aber eben wenn es die meisten FüÙe bewegt, sind Kraft und Schnelligkeit seiner Glieder am geringsten«.

Ödipus lächelte, als er das Rätsel vernahm, das ihm selbst gar nicht schwierig erschien. »Dein Rätsel ist der Mensch – sagte er – der am Morgen seines Lebens, solange er ein schwaches und kraftloses Kind ist, auf seinen zwei FüÙen und seinen zwei Händen geht; ist er erstarkt, so geht er am Mittag seines Lebens auf zwei FüÙen; ist er endlich am Lebensabend als Greis angekommen und der Stütze bedürftig geworden, so nimmt er den Stab als dritten Fuß zu Hilfe«.

Der rätsellösende Mensch ist also selber die Lösung des Welträtsels.

Der Detektiv ist nun ein zweiter Ödipus, der, indem er das Rätsel des Bösen löst, die Welt wiederherstellt und neu gründet. Poe hat nämlich in der Probe von den Geistesgaben Dupins noch zwei wichtige mythische Motive hingerätselt: die Kosmogonie und die Figur des göttlichen Drachentöters. Sie sind durch die Anspielungen auf die Kant-Laplacesche Weltentstehungslehre und die Nennung des Orion miteinander verbunden. Der mythenkundige und hieroglyphische Rätsel liebende Poe hatte gewiß etwas im Sinn, als er Orion nannte. Orion ist in der griechischen Mythe eine Licht- und Jagdgottheit, ähnlich wie Apollon, der Sonnengott und Töter der Erdschlange Typhon. Von diesen und ähnlichen Drachentöttern der Mythologie wie Indra, Marduk, Herakles, Perseus und Siegfried heißt es bei dem Religionswissenschaftler Mircea Eliade: »Nach gewissen archaischen Kosmogonien hat die Welt nun tatsächlich ihr Leben erhalten durch das Opfer eines primordialen Ungeheuers, Symbol des Chaos (Tiamat) oder die Opferung

eines kosmischen Riesen«. »Die Schlange symbolisiert das Chaos, das Ungestaltete, nicht Offenbarte«, das durch Apoll besiegt und dem Offenbarten, Sichtbaren und Lichtvollen Raum gibt. In der Form des kosmogonischen Rätselwettstreits wiederholt sich nun dieser Kampf: Das Dunkel des Rätsels wird gelichtet, zugleich aber wird dadurch die Welt konstituiert und neu geboren.

Es ist nicht zufällig, daß Holmes in *Der Hund von Baskerville* einen Höllenhund erlegt.

Es war ein Hund, ein riesiger pechschwarzer Hund, aber ein Hund, wie ihn noch keines Menschen Auge gesehen hat. Feuer sprühte aus seinem offenen Rachen, die Augen glühten, Lefzen und Wamme waren von hellem Glast umloht. Ein Wahnsinniger konnte sich in seinen Träumen kein wilderes, kein grausigeres Untier ausmalen. Wie eine Ausgeburt der Hölle brach die Bestie aus dem Nebel hervor.

Ich kam gerade rechtzeitig, um zu sehen, wie das Tier Sir Henry ansprang, ihn zu Boden warf und ihm an die Kehle fuhr. Aber in der nächsten Sekunde hatte Holmes dem Hund fünf Kugeln in die Flanke gejagt. Mit einem letzten Todesgeheul und noch einmal um sich beißend rollte der Hund auf den Rücken, ruderte wild mit den Beinen durch die Luft und fiel dann regungslos auf die Seite.

»Mein Gott«, flüsterte Sir Henry, »was war das? Was um Himmels Willen war das?«.

»Was es auch gewesen sein mag, es ist endgültig tot«, sagte Holmes. »Wir haben das Familiengespenst für immer zur Strecke gebracht«. Das Tier, das ausgestreckt vor uns lag, war schrecklich in seiner Größe und Stärke.

Man sieht, daß die Detektiv Erzählung auf besonders paradoxe Weise mythische Muster mit modernem Realismus vereint. Was als besonders modern erscheinen könnte, die Rationalität, das an Indizien und logisches Schlußfolgern gebundene detektivische und quasi naturwissenschaftliche Verfahren ist Fortsetzung und Entfaltung eines mythischen Vorgangs: Der apollinische Lichtgott erhebt sich im Detektiv in zeitgemäßer Form wieder. Was aber als besonders alt erscheinen könnte, das Angstmotiv in der Literatur seit der Romantik, die Irrationalität der diffusen Stimmung, entpuppt sich wiederum als modern. Denn vor 1750 gab es keine Literatur der Angst. Gewiß war auch in der Zeit davor die Angst bekannt, und zwar die Angst, die jeder Mensch in der Welt empfindet, seit er vom Apfel der Erkenntnis gegessen hat, aber auf diese Angst gab es nur eine Antwort: die religiöse. Christus befreit von der Weltangst. Seit aber die Aufklärung den Glauben erschüttert hat, vagabundiert die Angst, sie wird diffus und läßt sich nirgendwo mehr festlegen. Der christliche Glaube, der der Angst einen festen Platz zuwies, ist nicht mehr stark genug, sie zu bannen. Wenn sie dann in der Schauerliteratur und im Detektivroman wieder auftaucht, ist ihr religiöser Hintergrund nicht mehr zu erkennen. Aber wir konnten sehen, daß der Detektivroman eine der Masken ist, hinter der religiöse Motive auch in der modernen Welt weiter wirken.

