

WOLFGANG BRYLLA  
(UNIwersytet Zielonogórski, Zielona Góra)

## DIE DETEKTIVE WERDEN ALT. ZUM KONZEPTUELLEN „SELBSTMORDVERSUCH“ DES KRIMIS IN BERNHARD SCHLINKS *SELBS MORD* (2011)

The novel *Selbs Mord* ends up the series of Bernhard Schlink's detective stories about the private detective Gerhard Selb. Schlink's last detective novel, unlike the earlier ones, did not meet a warm reception among the critics. Notwithstanding, the reviewers did not take into account a one important feature of the text – both with respect to the content and the structure. *Selbs Mord* is namely an attempt of a deconstruction, a farewell with the detective novel as a genre. A real suicide of the genre.

KEYWORDS: B. Schlink, crime fiction, detective, deconstruction, suicide of the genre

### DEKONSTRUKTION DES KRIMIS

Von Friedrich Dürrenmatt pflegt man üblicherweise zu sprechen, dass er um die Destruktion der Gattung Kriminalroman bemüht war, dessen Kompositionssinn und -weise er in Frage zu stellen wagte (vgl. Nusser 2003: 104–106). Das von Dürrenmatt betonte Zufälligkeitsprinzip, das während der detektivischen Ermittlung mehr ins Gewicht fällt als das bloße rationale Denken, die Unfähigkeit und Unbeholfenheit des Fahndenden, dem Verbrechen die Stirn zu bieten, die Hilflosigkeit gegenüber modernen Verbrechensformen, denen der Detektiv nicht gewachsen zu sein scheint, verstoßen gegen den in der Krimidichtung tradierten Regelkodex (siehe Krieg 2002: 61ff.). In Dürrenmatts schäbigem von Verbrechen(r)n regiertem Universum wird die Gewalttat nicht mehr dank des Spürsinns des *Masterminds* enträtselt; der Mord ist nicht als Störfaktor in einer geordneten Welt zu begreifen, sondern als deren konstitutiver Bestandteil. Der Ermittlende, dessen Aufgabe hauptsächlich darin bestehen sollte, die Ganoven zur Strecke zu bringen und für Gerechtigkeit und Rechtschaffenheit zu sorgen, wird keineswegs zum Gott in einer von Gott verlassenem Welt erkoren, wie es noch Siegfried Kracauer in den 1930er Jahren zu konstatieren wusste (Kracauer 1971: 53–54). Dürrenmatts entworfene Detektivfigur des Kommissar Bärlach lässt sich nur als ein winzig kleines Rad in

der Verbrechensmaschine verstehen (vgl. Brylla 2009: 187–196); sie ist weder der Polizist, der Freund und Helfer, noch der logisch deduzierende Rätselknacker, für den das Delikt nur eine Art Schachspiel sei, das man mit Vernunft und Intellekt (auf)klären kann. Dem rationalen Denkvermögen und dem Scharfsinn, auf denen die Detektivgeschichten eines Arthur C. Doyle oder die Krimiromane von Agatha Christie fußen, wird abgedankt. An ihre Stelle tritt „de[r] Bankrott des Denkens“ (Boileau/ Narcejac 1971: 296).

Da bei Dürrenmatt dem Zufall eine ganz enorme Rolle zugewiesen wird, mag auf den ersten Blick wundern, zumal schon Dorothy L. Sayers, die zu der *Big Four* des Kriminalromans ursprünglich dazugezählt wurde (vgl. Suerbaum 1984: 37ff.), beteuerte, dass es für die Zufälligkeit im Krimi keinen Platz geben sollte (vgl. Van Dine 1971: 143–147; Knox 1977: 191–192), denn so wird die ganze zu erzählende Geschichte unwahrscheinlich (Sayers 1998: 16). Zufall passt nicht zu der evident schlüssigen Erzählstruktur des Krimis und sei schlichtweg zu vermeiden. Man dürfe zwar die Leser in die Irre führen und ihnen verschiedene Tatbestände vortäuschen, aber zum Schluss sollten alle Ungereimtheiten und Unstimmigkeiten so wie die falschen Fahrten, mit denen die Rezipienten vom Erzähler bewusst gefüttert werden, beseitigt und erklärt werden.<sup>1</sup> Dem Krimi soll immer die *Maxime des fair play* zugrunde liegen; die Auflösung soll stets legitim sein. Für Sayers und Konsorten galt die fast festgefahrene Erzählkonstruktion der Krimihandlung als Grundstein für den Massenerfolg. Ebenso wie der Plot – die *histoire* – für den Krimi von Belang ist, ebenso ist es auch die Textarchitektur – der *discourse*. Es geht nicht nur darum, von einer Schandtät zu erzählen (Was?), sondern auch um die Art und Weise, wie diese Schandtät erzählt wird (Wie?).<sup>2</sup> Durchgesetzt hat sich aus diesem Grund die Teilung der Krimitextur in drei Hauptsequenzen: 1) den Verbrechensteil, 2) den Ermittlungsteil, und 3) den Aufklärungssteil (siehe Nusser 2003: 22–23). Noch bis heute hält man mehr oder weniger an dieser dogmatischen Grundausrichtung des Genres fest, obwohl auch einige Abänderungen und Variationen zu erblicken, möglich und sogar erwünscht sind. Der Kriminalroman, und darunter werden im Folgenden sowohl Detektivverzahlungen als auch die *hardboiled*-Texte und die Thrillers aufgefasst, sei sowieso auf Variabilität angewiesen und für disperse Schemenmodifikationen bzw. Verbesserungsvorschläge offen (vgl. Broich 1998: 97–110; Suerbaum 1998: 88). Nach Bertolt Brecht (1998: 33), einem bekennenden Krimiliebhaber, liege die Stärke der Gattung eben in ihrem Variantenreichtum und der Fähigkeit, das zementierte Erzählmuster zu brechen.

<sup>1</sup> Peter Nusser (2003: 29) spricht an diesem Punkt von der „Konkurrenz von planmäßiger Verdunkelung und planmäßiger Erhellung“.

<sup>2</sup> Zum narratologischen Analysebezug siehe unter anderem M. Martinez/ M. Scheffel (2005).

## DEUTSCHER KRIMI ALS „ORGAN SOZIALKRITISCHER DIDAXIS“

Mit Blick auf die Dekonstruktionsmaßnahmen (siehe Bremer 1999), die von Dürrenmatt oder auch Alain Robbe-Grillet ergriffen wurden, und mit Blick auf das Variantenspektrum des Krimis, mit dem sich die Kriminalromanforschung schon mehrmals auseinander gesetzt hatte (Nusser 2003: 105; Krieg 2002: 61ff.), soll Bernhard Schlinks Roman *Selbs Mord* genauer analysiert werden. Ende der 1980er und Anfang der 90er Jahre wurde Schlink als der Newcomer der deutschen Krimiszene schlechthin gefeiert. Als Unterhaltungsliteratur abgestempelt, als purer Waren-Erzählstoff diskreditiert, genoss damals der deutschsprachige Krimi keinen hohen Stellenwert. Es wurden zwar Krimiromane gelesen, aber meistens hatte man es mit Übersetzungen aus dem Englischen oder Schwedischen zu tun. Der deutsche Krimi an sich fristete ein unglückliches Dasein. Mit Jakob Arjounis bahnbrechenden Kayankaya-Geschichten (siehe Brylla 2009: 279–290) und mit Schlinks Privatdetektiv Gerhard Selb gelang es allerdings, dem *german crime* aus der literarischen Versenkung herauszukommen. Krimitexte wurden endlich salonfähig und *en vogue*; man behandelte sie nicht mehr unter dem Gesichtspunkt einer trivialen Schreibkunst, die es nur auf den kommerziellen Erfolg abgezielt hätte. Im internationalen Krimidiskurs, wenn man von solchem überhaupt sprechen kann, zeichnet sich der deutsche Kriminalroman durch ein spezifisches Merkmal aus. Er ist nämlich „Organ sozialkritischer Didaxis und Diskussionsform für nationale Gesellschaftsprobleme“ (Suerbaum 1984: 205). Im Krimi konnte man sehr schnell brisante zeitgenössische Themen aufgreifen und sie in den Handlungskomplex unterschwellig einbauen, wie es unter anderem Arjouni mit der Ausländer-Debatte in *Ein Mann, ein Mord* praktizierte. Solche und ähnliche Problemböcke machten zwar nicht die Haupthandlung und den Haupterzählstrang des Krimis aus, sie bildeten allerdings den für den Krimi so wichtigen Tusch. Vor diesem sozialgeschichtlich fixierten Hintergrund gewannen die Krimistoffe an Authentizität, was selbstverständlich zur Potenzierung des Realismuscharakters und der Realitätsnähe beitrug. Die Verbrechensfiktion wird nicht mehr als erfundene Imagination empfunden, sondern als eine Fiktion, die in der Wirklichkeit auch hätte passieren können.

Mit solch einer Verbrechensfiktion wird man auch in Schlinks letztem Selb-Roman konfrontiert. Der erst 2001 erschienene Text schließt die Selb-Trilogie ab, die 1987 mit *Selbs Justiz* anfang. Selbs zweiter Fall – *Selbs Betrug* – wurde 1992 veröffentlicht, beide Romane wurden von der Kritik fast frenetisch willkommen geheißen im Gegensatz zum großen Selb-Finale, das zerrissen wurde. Der *Zeit*-Rezensent Gustav Seibt (2001) lässt bspw. kein gutes Haar an dem Roman, den er für „überkonstruiert“ hält: „Schlink schafft das scheinbar Unmögliche, er schreibt Spannungsliteratur nach der Methode Weizäcker: einerseits, andererseits, dennoch“. Wenn man *Selbs Mord* nur oberflächlich betrachtet, scheint Seibt mit

seinem vernichtenden harten Urteil Recht zu haben. Ist allerdings Schlinks letzter Selb-Krimi wirklich nur „ranschmeißerisch“ und „Lesefutter für Justemilieu“ (Seibt 2001)? Verfügt er über keine anderen ästhetischen Qualitäten? Oder haben die Kritiker in ihrem Spießbrutenlauf vielleicht relevante Eigenschaften des Textes übersehen und den Roman zu Unrecht in Misskredit gebracht? Diesen und ähnlichen Fragen wird man im Folgenden nachgehen. Auf dem Prüfstand landet nicht nur die *story* von *Selbs Mord*, sondern auch die Erzählstruktur, der *discourse*, oder die *formula*, wie Raymond Chandler die Textkonstruiertheit des Krimis bezeichnete (Suerbaum 1984: 144f.). Infolge einer narratologisch angelehnten Vorgehensweise wird zu beweisen versucht, dass Schlinks Krimi mehr ist als nur *ein Krimi*, nämlich eine in Angriff genommene Destruktion der Gattung, eine Desynthetisierung und Zerstörung der gängigen Krimierzählmodelle und -intentionen. Mit anderen Worten: weniger eine weitere Variation, als vielmehr eine andere Erzählform, die die obsoleete Erzählbarkeit und Inszenierung von (Kapital-)Verbrechen hinterfragt.

#### „SELBS(T) MORD“ ODER DER TOD EINER GATTUNG?

In der Krimiforschung ist die These von Tzvetan Todorov weit verbreitet, die besagt, dass ein *mystery*-Text – Todorov stellt diese Theorie zwar im Rückgriff auf den klassischen Detektivroman auf, aber man könnte sie auch auf die ganze Kriminalliteraturpalette im Allgemeinen beziehen – aus zwei Geschichten besteht. Die erzählerische Konstruktion jedes Krimis impliziert einerseits die Geschichtebene des Verbrechens, und andererseits die Geschichtebene der Untersuchung (Todorov 1998: 209). Todorov geht von der Schonpräsenz des Vergehens – quasi ein Verbrechen *a priori* – vor der eingeleiteten Ermittlung aus. Anders gesagt: das Verbrechen habe sich schon vor der detektivischen bzw. polizeilichen Fahndung ereignet, sozusagen vor dem Lesen (vgl. Hühn 1998: 239–254).<sup>3</sup> Die gesetzliche Entgleisung muss somit nacherzählt werden, die Zeitebene der Vergangenheit wird an die Zeitebene der erzählten Gegenwart herangeholt; beide vermischen sich, greifen ineinander ein und bilden ein großes Zeitkonvolut, das zwischen dem Passierten und dem Passierenden oszilliert. Für den Überblick über dieses Zusammenschmelzen von zwei konträren Zeitplattformen bürgt der Erzähler, der zwischen der Retrospektive und Perspektive pendelt. Somit wird Früheres immer später erzählt, es kommt in den Detektivromanen zu einer zeitlichen Umstellung (Nusser 2003: 31). Man erzählt gegen den Strich und gegen die Chronologie, was aber nicht heißt, dass an der Kausalität im Erzählen Abstriche gemacht werden. Durch die Gruppierung des

<sup>3</sup> Zu den möglichen Lesarten und Lesemotiven des Kriminalromans als Gattung, als Literatur und als Verbrechen siehe auch M. Kraska (2013).

Erzählschemas in drei Großteile wird die Linearität gewährleistet; eine Linearität, die sich aus dem beabsichtigten Spiel mit dem zeitlichen Erzählverlauf speist (siehe Alewyn 1998: 53f.; Caillois 1998: 157–158). Im Unterschied zu einer *crime novel* im Sinne einer Christie wird der amerikanische *hardboiled* nicht durch eine zeitliche Umstrukturierung, sondern durch eine zeitliche Ordnung attribuiert. Es sind zwar wieder zwei Ebenen zu protokollieren, die auf der einen Seite die Vergangenheit, und auf der anderen Seite die Gegenwart tangieren, aber aus der narratologischen Sicht wird die Erzählweise nicht durch einen intermittierenden Zeitwechsel oder einen Zeitsprung bestimmt. In einem Thriller werden die Ereignisse, Motive oder Kulminationspunkte aus dem Blickwinkel der Gegenwart ausgeleuchtet, die Erzählform stützt sich auf Sukzessivität, für die vor allem die Erzählerfigur zuständig ist (Nusser 2003: 52f.). Chandler oder Dashiell Hammett, die die *tough guy*-Gattung geprägt haben (siehe Cegielski 2015: 321ff.; Kniesche 2015: 67–71), bevorzugten in ihren Krimis einen Ich-Erzähler, der durch die Augen des *private eye* den Fall schilderte. Der Leser konnte nicht nur jeden Schritt des Detektivs mitverfolgen, sondern er konnte auch mit ihm mitgehen; die Rezipienten wurden in die Handlung, in den Mord, in die Durchsuchungen involviert.<sup>4</sup> Dank dieses Erzählverfahrens, d.h. des Mitvollzugs der Handlung (Nusser 2003: 120), nahm die Leserschaft den Blickwinkel des skrupellosen Ermittlers ein und war in der Lage, sich in ihn einzufühlen und hineinzusetzen. Auch in Schlinks *Selbs Mord* tritt ein Ich-Erzähler auf den Plan, der allerdings scheinbar recht wenig mit den konventionellen *hardboiled*-Typen gemeinsam hat.

Der Ich-Erzähler, der sich als Selb zu erkennen weiß, taucht schon im ersten einleitenden Satz auf: „Am Ende bin ich noch mal hingefahren“ (Schlink 2001: 9). Was auffallend ist, ist die Tatsache, dass schon am Anfang des Romans vom Schluss die Rede ist. Die Handlung ist noch nicht in Gang gekommen, der Leser bekommt jedoch den Eindruck, man sei schon am Ende angelangt. Ein Textende am Erzählanfang. Zuerst könnte man vermuten, dass vom Erzähler bzw. von Schlink ein *in-ultimas-res*-Anfang auf die Beine gestellt worden sei, in dem man vom Ende her die Geschichte erzählen würde. Eine ähnliche Strategie wäre auch nicht außergewöhnlich gewesen, wenn man bedenkt, dass häufig in den Thrillern nicht nur das Verbrechen, sondern auch der Täter schon bekannt sind. Vergegenwärtigt wird nur die Fahndung nach den Mördern, man erzählt vom Schluss her, um den Anfang zu erreichen. Auf Schlink trifft allerdings dies nicht zu. Am Schluss von

<sup>4</sup> Elisabeth Schulze-Witzenrath (1998: 221) vertritt im Hinblick auf den klassischen Detektivroman die Position, dass man in der Regel nur zwischen zwei Erzählweisen unterscheiden kann. Einerseits trete ein in seiner Wahrnehmung beschränkter Ich-Erzähler auf, andererseits gebe es auch einen manipulierenden Er-Erzähler. Bei den *tough guy*-Geschichten kommt allerdings eine spezielle Abart zutage, nämlich ein Ich-Erzähler, der gleichzeitig der Detektiv ist, der nichts verschweigen soll. Im klassischen Krimi war noch der „verschweigende Erzähler“ die Voraussetzung „für den fragenden Leser“ (Alewyn 1998: 59). Im amerikanischen Kriminalroman gibt es im Grunde keinen verschweigenden Ich-Erzähler, sondern einen fragenden Ich-Erzähler, der mit dem fragenden Leser quasi auf derselben (Rezeptions-)Stufe steht.

*Selbs Mord* ist man keinesfalls am Anfang, man ist wieder am Schluss. Das letzte Kapitel „Am Ende“ heißt ebenso wie das erste; es werden wieder die gleichen Sätze exzerziert, dieselben Äußerungen wiederholt, einige neue Inhalte werden hinzugefügt. Man bleibt aber in demselben Sachbestand, in demselben Erzählmodus stecken. Die Erzählung macht somit eine 360-Grad-Umdrehung, angeblich habe sich nicht viel verändert. Dieser Schein trügt jedoch gewaltig, denn es hat sich nämlich unglaublich viel verändert. Durch die konsekutive Verbindung von Anfang und Ende wurde eine Erzählklammer installiert, die einen Erzählrahmen für die Binnenerzählung darstellt und formt. Diese Binnenerzählung fängt im zweiten Kapitel des ersten Romanteils an mit dem Satz: „An einem Sonntag im Februar hatte alles angefangen“ (Schlink 2001: 13). Als Leser wird man nicht unvermittelt in die Handlung eingeführt, so wie es in den meisten modernen Krimis gebräuchlich ist, man wird wie ein Kind eher an der Hand geführt. Der homodiegetische Erzähler hält alle Fäden zusammen und entscheidet, wie er seine Erzählung zur Sprache bringt und vertextlicht. Schon im ersten Kurzkapitel – die meisten Kapitel sind nur vier oder fünf Seiten lang und bilden Episoden<sup>5</sup> – erfährt man von Selbs Lebenspartnerin und ihrem Sohn, von ihrem gemeinsamen Trip von Beerfelden nach Mannheim. Skizziert wird ein Handlungsbackground, vor dem sich die Geschichte abspielt. Statt eines *in-medias-res*-entschließt sich der Erzähler für einen *ab-ovo*-Anfang, der in den Traditionskrimis eher Seltenheit war.

Analeptisch wird das sich schon Zugetragene nachgereicht. Der analeptische Aufbau zieht sich durch die ganze Erzählstruktur der Binnenerzählung durch. Auch die Nebenstränge haben einen Rückwendungs-Charakter. Der stete Blick zurück hat allerdings seine Gründe, denn die Geschichte und das Geschichtsverständnis ist im Roman Schlinks von großer Bedeutung. Geschichte und Detektivarbeit weisen zudem viele Gemeinsamkeiten auf. Sowohl die Historiker als auch die Detektive tun das Gleiche (vgl. Saupe 2009): sie „finden beide verschüttete Wahrheiten und gehen doch ganz verschieden vor“ (Schlink 2001: 25). Auch der Fall, mit dem Selb *zufällig* beauftragt wird, ist tief in der Geschichte verankert. Überhaupt ist der Auftrag für einen Privatdetektiv über Siebzig, der schon in der NS-Zeit als Anwalt arbeitete, wie ein Sechser im Lotto. Nachdem Selb *zufällig* einem Bankier auf der Straße bei einer Autopanne geholfen hatte, wollte dieser sich revanchieren und bot ihm einen Job an. Zunächst war Selb skeptisch eingestellt: „Es ist nun mal so, daß man einen Privatdetektiv über siebzig nicht als Bodyguard anheuert oder über mehrere Kontinente gestohlenen Juwelen herschickt. [...] Aber Beruf ist Beruf, und ein Auftrag ist ein Auftrag“ (Schlink 2001: 17). Selb wird nicht durch eine Femme fatale angeheuert, die in sein Büro hineinstolziert, um ihn letztendlich in den Dreck

<sup>5</sup> Für das Episodische und Szenische hat der Thriller nach Nusser (2003: 53) eine besondere Affinität. Überhaupt ist beim Krimi die „Tendenz zur Ausbildung von Sequenzen als (unterbrochene) Reihen aufeinander bezogener Textteile“ herauszustellen (Suerbaum 1984: 100–101). Allerdings nicht jeder episodische Textaufbau ist dem Prinzip der Sequenzierung geschuldet, die Teile müssen nicht unbedingt einem obligatorischen Kausalgesetz unterliegen.

zu ziehen und verschiedenen Lebensgefahren auszusetzen. Der Auftrag wird ihm in den Bankräumlichkeiten des Bankeigentümers Welker erteilt, der herauskriegen möchte, wer der stille Bankteilhaber in der Vorkriegszeit war. Ein Auftrag, der für einen erfahrenen Ermittler unwürdig erscheint. Marlowe und Spade würden solch einen Klienten wohl laut auslachen und würden den Fall nicht annehmen. Nicht aber Selb. Dass an dem Anliegen Welkers irgendwas nicht stimmt, und dass Selb von ihm als Lückenbüßer missbraucht wird, das merkt er sofort, trotzdem verspricht er, dem Problem auf den Grund zu gehen. Nach einem Gespräch mit dem Haushistoriker der Bank, der sich ebenfalls mit der Geschichte beschäftigen soll, wird Selb in seiner Abneigung gegen Welker bestärkt: „Am nächsten Tag habe ich gar nicht erst versucht, Welker zu erreichen. Ich habe statt dessen mit den Ermittlungen gegen ihn begonnen“ (Schlink 2001: 51). Die Anfangskonstellation Mandant–Detektiv unterliegt weitreichenden Veränderungen; der Auftraggeber wird zum Beobachtungsobjekt, dem man auf die Schliche kommen muss. Die primäre Aufgabe gilt nur als Vorwand, sich mit dem anderen Fall – mit dem Sub-Fall – zu befassen. Selb setzt sich in den Sinn, Welker hinters Licht zu führen und seine sekundären Geheimnisse zu offenbaren (Alewyn 1998: 65). Ab diesem Punkt nimmt die Handlung eine Wende.

Peter Nusser (2003: 49–51) stellte fest, dass im Thriller folgende Bauelemente herauszudestillieren sind: 1) Auftrag, 2) Verfolgung, 3) Flucht des Detektivs, 4) Befreiung, 5) Kampf, 6) Lösung. Wenn man *Selbs Mord* auf diese strukturellen Komponenten hin prüfen würde, müsste man eindeutig eine Anti-Thriller-Ausprägungsform des Romans beteuern. Der von Welker erhaltene Auftrag wird für Welker selbst schnell zu einem Bumerang. Nach dem Tod resp. dem heimtückischen Mord am Archivar, der kurz vor dem Ableben in Selbs Büro noch Riesensummen von Schwarzgeld hinterließ, wendet sich Selb von dem Bankier ab: „Mein Auftrag interessierte mich nicht und konnte eigentlich auch meinen Auftraggeber nicht interessieren. Was mich statt dessen interessierte, waren mein Auftraggeber selbst, der Tod seiner Frau und der seines Archivars“ (Schlink 2001: 68). Der Fall wird zum Selbstläufer, Selb zu einem auf die eigene Rechnung forschenden Ermittler. Verfolgt werden nicht die Verdächtigen, verfolgt werden nur mögliche Spuren. Selb muss auch vor keinem fliehen, muss sich nicht aus der Gefangenschaft der Schurken befreien, muss nicht zum Kampf antreten, in dem sich das Gute und das Böse gegenüberstehen. Selb ist auf sich allein gestellt und trotz seiner Altersschwäche, seiner Behutsamkeit und seines Schnecken tempos, obwohl er Vitalität und Lebensfreude ausstrahlen möchte, nimmt er Welker ins Visier. Aus dem Rätsel wird ein Ereignis (Nusser 2003: 49), aus dem Auftrag Neugierde, aus der Ermittlung der Wunsch nach dem Es-sich-selbst-Beweisen.

Fast jede Figur, die im Laufe der Handlung zum Vorschein kommt, ist hinsichtlich des Ausgangs der Fahndung signifikant, weil sie neue Informationen liefern und die dunkle Vergangenheit erhellen kann. Man hat keine Schwierigkeiten, die Protagonisten in gute und böse Gestalten zu sortieren. Die Grenzen zwischen

diesen zwei Polen sind nicht fließend wie im *hardboiled*, die Charakterzüge sind deutlich festgelegt. Bei den Nebenfiguren aus dem Romanpersonal ist allerdings die Differenzierung zwischen den Guten und den Bösen nicht mehr so leicht zu handhaben.<sup>6</sup> Alle Protagonisten aus den Nebenhandlungen weisen sowohl positive als auch negative Merkmale auf, eine strikte Wertezuschreibung ist kaum möglich. Durch die vielen mit einintegrierten Nebenfacetten wird der Haupthandlungszweig zwar nicht vernebelt, aber auch nicht konkretisiert. Die zusätzlichen Ereignisse, die einerseits nebenbei laufen, andererseits jedoch vom Erzähler in den Haupterzählgang mit einbezogen werden, leisten keinen wichtigen Beitrag zur Lösung des Falles. Sie sind einfach nur da und der Krimtext hätte auch gut ohne sie auskommen können. Schlink aber scheint eben auf diese marginalen und redundanten Zusatzhandlungen einen großen Wert zu legen. Man könnte sogar meinen, dass der ganze Handlungskomplex nur aus Nebenhandlungen zusammenkomponiert wird, die nur auf eins hinauslaufen. Nämlich eine geschichtliche Handlungsdekoration zu produzieren und auf diese Weise den Realitätsanspruch zu verdeutlichen.

Die *hardboiled*-Detektive agieren und reagieren in großstädtischen Milieus, in denen Gewalt, Verbrechen, Mordsdelikte oder Drogenkonsum auf der Tagesordnung stehen. Selb dahingegen ist in Mannheim zugegen, alles andere als die Kriminalitätsmetropole *par excellence*. Um den Ermittlungen einen Anstoß zu geben, fährt er in die Hauptstadt Berlin. Der Berlin-Abschnitt in der *story* hat im Endeffekt keine gewichtige Funktion im Krimi-Erzählzusammenhang. Der Ich-Erzähler benutzt ihn nur aus diesem Grund, um die zeitlichen Umstände zu beschreiben und somit eine sozial-politische Diskussion in die Wege zu leiten. Selbs letzter Fall spielt sich einige Jahre nach der Wende 1989/90 im neuen Deutschland ab, nachdem Bill Clinton zum amerikanischen Präsidenten wiedergewählt wurde (Schlink 2001: 18). Es gibt kein Ost und kein West mehr, es gibt nur die eine deutsche Einheit, den einzigen deutschen Staat. Das eine Deutschland existiert aber nur auf dem Papier. In den Köpfen der westlichen und östlichen Bürger steht die Mauer immer noch in Form von Vorurteilen oder Ängsten. Der Mauerfall hat zwar etwas verändert, aber nicht unbedingt zum Guten verändert. Dieses beschämende Gefühl transportiert auch der Selb-Erzähler, der in den sogenannten neuen Bundesländern nicht zurecht kommen kann. Zwischen den Zeilen wird ein Porträt von Deutschland gemalt, das sich durch Unkenntnis, Klischeehaftigkeit und Voreingenommenheit definiert. Niemand hat die Absicht, eine Mauer zu errichten – niemand hat die Absicht, die Mauer abzuschaffen. Selbs Selbstreflexionen und Beobachtungen dienen dazu, ein Zeitdokument in der Epoche des Wandels herzustellen, das aber nur indirekt mit dem kriminellen Fall in Relation steht.

---

<sup>6</sup> Somit ist der Sieg des Guten über das Böse nicht eindeutig und nicht vorprogrammiert, wie es noch Dieter Wellershoff (1998: 509) für den „Aktionsroman“ des *hardboiled* proklamierte.

Verloren im neuen Deutschland in den 1990er Jahren stellt sich Selb die Frage, zu welchem Teil er überhaupt gehört. „Eher in den Osten als in den Westen?“ (Schlink 2001: 96), ist er eher dem kapitalistischen System zugeneigt oder vielleicht dem Ausläufer des Sozialismus, der Schwierigkeiten hat, sich an Westdeutschland anzupassen? Alles in allem ist der Schnüffler Selb in keinem der zwei Deutschlands zu Hause. Weder im Westen, wo er sein ganzes Leben verbrachte, noch in dem unbekanntem *Wild East*. Sowohl die ‚Ossis‘ als auch Selb bekommen die Folgen der Umbruchzeit zu spüren. Für das gesellschaftliche, ethische und moralische Chaos, das sich nach 1989 entfaltet hat, steht Berlin, in dem die Grenzen wortwörtlich niedergedrückt wurden. Freiheit mündet in Gewalt, Gewalt führt zur Kriminalität, Kriminalität allerdings nicht unbedingt ins Gefängnis. Selb und seine alten Weggefährten passen nicht zu solch einer Welt, in der man nicht mehr dem Verbrechen Herr werden kann und das Verbrechen nicht als Verbrechen klar zu klassifizieren ist. Der pensionierte Polizeiinspektor Nägelsbach weiß diese Aversion gegen das Neue und Moderne, gegen die herangerückten neuen Zeiten, wie folgt auf den Punkt zu bringen:

Das ist nicht mehr meine Welt. [...] Nicht daß in meiner Welt alles gestimmt hätte. Ich wäre nicht Polizist gewesen, wenn alles gestimmt hätte. Aber Geld war Geld, eine Bank war eine Bank, und ein Verbrechen war ein Verbrechen. Ein Mord hatte mit Leidenschaft, Eifersucht oder Verzweiflung zu tun, und wenn mit Gier, dann mit heißer. Dieses kalkulierte Morden, dieses Waschen von Millionen, diese Bank, die ein Irrenhaus ist, in dem die Irren die Ärzte und Schwestern eingesperrt haben – es ist eine fremde Welt.

(Schlink 2001: 129)

Ebenso wie Nägelsbach ist auch Selb ein „alter Knacker“, der von Welker als „alter Kacker“ beschimpft wird (Schlink 2001: 218), ein „altes Eisen“, das irgendwie in der „fremden Welt“ zurechtzukommen versucht. Allerdings sind die physischen Einschränkungen, die aus Selbs Alter resultieren, zu groß, als dass er in die Schlacht gegen die Unmoralität der Welt und die Technologisierung des Verbrechens hätte ziehen können:

Ich bin langsam, schon immer, und mit den Jahren werde ich nicht schneller. Meine Emotionen reagieren verspätet, und ich merke erst am Mittag, daß mich am Morgen jemand beleidigt hat, und erst am Abend, daß jemand mir beim Mittagessen etwas Nettes gesagt hat, worüber ich mich hätte freuen können.

(Schlink 2001: 71)

Selbs beste Tage sind längst vorbei. Er handelt nicht mehr mit der Hartgesottenheit, der Härte, dem Durchsetzungswillen, mit harten Bandagen und der Risikofreude im Stil eines Marlowe oder Spade; er muss auf sich selbst Acht geben, muss wegen gesundheitlicher Probleme auf sein Herz aufpassen. Er muss schlichtweg den Kürzeren ziehen: als Detektiv, als Ermittler der alten Schule hat er ausgedient, seine Methoden sind mit den neu aufkommenden Verbrechenarten

und Gewalttaten nicht kompatibel. Nicht nur die Fahndungsprozedur muss sich ändern, auch die Narrationsweise.

Die Ich-Erzählerstimme bleibt im Großen und Ganzen ihrem chronologisch-kausalen Erzählfortgang, der auf einer analeptischen Erzählkonzeption beruht, treu. Die Ereignisse werden aneinandergereiht, somit werden alle nicht nur für die Ermittlungs-, sondern auch für die Erzählschnur zentralen Momente und Elemente nicht beiseitegeschoben und unkenntlich gemacht. Während der Lektüre entdeckt der Leser gemeinsam mit Selb und seiner detektivischen Tätigkeit neue Informationen und neue Teile, die man in das gesamte Puzzle einordnen muss. Nicht alle aber solche kleinen Bausteine stehen im Konnex mit der Ermittlung, wie z.B. die zwei sich vom Inhalt und Aussage her ähnelnden Szenen in Berlin. In der deutschen Hauptstadt bekommt es Selb, der Ex-Justizrat in Hitler-Deutschland, einmal mit den Neofaschisten und ein andermal mit den Nazigegnern zu tun. Beide Male wird Selb verprügelt, die Jugend schert sich nicht um das fortgeschrittene Alter des Detektivs und wirft ihn in die Spree. Die Liberalen verhalten sich genauso wie die Skinheads. Es gibt keine Unterschiede, es gibt nur den überall offenkundig existenten Willen zur Gewaltbereitschaft. Selb ist nicht imstande, gegen diese Hasswelle anzukämpfen und Paroli zu bieten. Er ist sogar darum bestrebt, das antihumane Benehmen seiner Widersacher teilweise zu rechtfertigen:

Was für Kindergesichter, dachte ich, was für eifrige, dumme Kindergesichter. Außerdem dachte ich, daß ich für das »Heil Hitler« vor zwei Tagen genug bestraft worden war. Für die »Heil Hitler« vor vielen Jahren und für das Unheil, das ich als Staatsanwalt damals angerichtet hatte – vielleicht verdiente ich dafür mehr Strafe. Aber nicht von diesen Kindern.  
(Schlink 2001: 107)

Deshalb überwiegt bei Selb die Enttäuschung, sich nicht gegen die Angreifer aufgelehnt zu haben: „Ich hatte die Gelegenheit gehabt, richtig zu machen, was ich seinerzeit falsch gemacht hatte. Wann hat man das schon! Aber ich habe es wieder falsch gemacht“ (Schlink 2001: 93).

Die Sequenzwiederholung, die Repetition desselben Motivs, ist zwar für die *story* von Wichtigkeit, nicht aber für den *discourse*. Auf der Was-Ebene wird somit das schwer zu fassende und diffizile Bild des vereinten Deutschlands vermittelt, in dem sich die dispersen Gesellschaftsschichten immer noch nicht zurechtgefunden haben. Signalisiert werden auch neue Problemfelder, um die sich die Bundesrepublik in Zukunft wird kümmern müssen. Die zunehmende Anziehungskraft der Rechtsextremisten und der Neonazi-Bewegung in Ostdeutschland ist heutzutage kaum zu bestreiten. Unter Rekurs auf die Wie-Ebene ist die Szenenwiederholung nur als solche zu prädikatisieren, nämlich als ein Szenen-Replay. Von der Erzählstruktur und dem Spannungsaufbau her sind sich beide Erzählsequenzen gleich und tragen nichts Neues zum Gesamtkosmos der erzählten Ermittlung und des ermittelnden Erzählens bei.

Mit dem Verweis auf die Nazizeit wird wieder auf den Aspekt der Historizität, der deutschen Geschichte und den Diskurs der Erinnerung angespielt. Selb gibt an der einen oder anderen Stelle Aufschluss über seine Vergangenheit, aber in Wirklichkeit sind es nur biographische Schnipsel, aus denen sich weder das Profil noch das Konterfei Selbs erfassen und aufstellen lassen. Der erfahrene Privatdetektiv räumt zwar ein, dem Hitler-Regime gedient zu haben, aber 50 Jahre danach möchte er sich an dieses dämonische Jahrzehnt nicht mehr erinnern. Allerdings wird er gezwungen, sich wieder auf die Vergangenheit einzulassen, als er sich mit einem ehemaligen Stasi-Offizier zusammentrifft, der darauf beharrt, Selbs Kriegssohn zu sein. Die Vergangenheit holt Selb wieder ein, aber sie überrumpelt ihn nicht; er handelt nicht mit der Absicht, das Gewesene wieder zu untersuchen und richtigzustellen. Selb nimmt die Geschichte in der Form auf, wie sie ist ohne Schönreden und Ausmalen im Gegensatz zu seinem Auftraggeber, der sich letztendlich als Buhmann, Hauptverdächtiger und Schuldiger zu erkennen gibt. Für Welker ist die Vergangenheit nur eine Last, die man sich selbst von den Schultern nehmen soll:

[...] sehen Sie, mich interessieren die alten Geschichten nicht. Das Dritte Reich, der Krieg, die Juden, stille Teilhaber, tote Erben, alte Ansprüche – das ist Schnee von gestern. Damit habe ich nichts zu tun, Darauf lasse ich mich nicht ein. Es langweilt mich. [...] Die Vergangenheit, die Vergangenheit. Ich kann's nicht mehr hören.

(Schlink 2001: 244–245)

Zum Teil ist auch Selb gegen die Aufbauschung, Verditaktirisierung oder Aufarbeitung der vergangenen Zeiten. Überhaupt gegen den ganzen Geschichtstrend und Nostalgie. Er wird allerdings nicht durch Egoismus und Geldgier geleitet, sondern durch seine eigene Lebensauffassung, die sich immer auf das fortlaufende Altern bezieht. Alt sein ist keine Momentaufnahme, ist keine Summierung von Lebensumständen und Erfahrungen. Alt sein ist ein fester Baustein, eine Ingredienz des Lebens Auf die Frage seiner Lebenspartnerin, ob er Sehnsucht nach den alten Zeiten habe, als er jung gewesen sei und „alles drin war“, antwortet er:

Alles drin – das war's schon im Kriege nicht mehr und nach dem Krieg erst recht nicht. Oder meinst du, ob mich das Altern beschäftigt? Tut es, auch wenn ich, wenn man so will, schon alt bin. Früher dachte ich, eines Tages fängt man an zu altern, altert und ist ein paar Jahre später mit dem Altern fertig und alt. Aber so ist es nicht. Das Altern geht immer weiter, man ist damit nie fertig.

(Schlink 2001: 48–49)

Der gealterte Selb ist sich seines Altwerdens bewusst. Auch das Faktum, dass der Bank-Fall wohl sein letzter sein wird, ist ihm offensichtlich:

Nein, ich schuldete nicht nur Schuler [dem ermordeten Archivar] die Aufklärung seines Tods, sondern auch mir die Aufklärung meines letztens Falls. Denn das war dieser Fall: mein letzter. Außer ihm, den ich dank einer zufälligen Begegnung auf der Hirschhorner

Höhe bekommen hatte, hatte es seit Monaten keinen Auftrag mehr gegeben. [...] Schade, daß man sich den letzten Fall nicht aussuchen kann. Einen Höhepunkt, einen Abschluß, einen, der alles Getane rund und stimmig macht. Statt dessen ist der letzte so zufällig wie alle anderen. So ist das: Man macht dies, und man macht das, und auf einmal war's ein Leben.

(Schlink 2001: 160–161)

Im Unterschied jedoch zu anderen Vertretern seiner Generation ist Selb nicht zum Klagen und Sich-Beschweren veranlagt. Fragen zu stellen ist erlaubt, zu meckern aber nicht:

Ich finde, das Dorian Gray übertrieben hat; man muß nicht Jahr um Jahr wie zwanzig aussehen wollen, wenn man älter wird, und er durfte sich nicht wundern, daß es mit ihm kein gutes Ende nahm. Aber warum kann ich nicht wie sechsundsechzig aussehen? Mit welchem Recht sind meine Beine und Arme so dünn geworden? Mit welchem Recht hat ihr Fleisch seine alte Heimat verlassen und unter meinem Bauchnabel eine neue gefunden?

(Schlink 2001: 115)

Warum allerdings wünscht sich Selb, wie 66 auszusehen? Weil „mit 66 Jahren erst das Leben anfängt“ und man „Spaß daran“ hat, wie Udo Jürgens in einem seiner Schlagerlieder gesungen hat? Warum wünscht sich Selb nicht wieder 20 zu sein, um sich anders zu verhalten und seine begangenen Fehler zu revidieren? Aus dem Grund, weil Selb mit sich selbst mehr oder weniger im Reinen ist. Auch wegen des Mordes an seinem Schwager in der Zeit des Wirtschaftswunders, den er zum Schluss des Romans gesteht, hat er keine Gewissensbisse (Schlink 2001: 223). Von Reue ist nicht die Rede, geschweige denn von Verzeihung. In den 1950er Jahren, als die deutsche Wirtschaft boomte und sich der Lebensstandard der Bevölkerung drastisch verbesserte, traten Unternehmer auf, denen das Schicksal ihrer Arbeiter egal war. Missbrauch, Korruption, Betrugsfälle häuften sich. Korten, Selbs Schwager, war einer dieser Wirtschaftswölfe, und weil Selb völlig andere Lebensprimare verkörperte, entschied er sich, sein Familienmitglied aus dem Weg zu räumen: „Manchmal habe ich gedacht, ich müßte er bereuen, weil es weder rechtlich noch moralisch in Ordnung war. Aber das Gefühl der Reue hat sich nicht eingestellt. Vielleicht gilt die andere, ältere, härtere Moral, die vor der heutigen galt, in unseren Herzen doch noch fort“ (Schlink 2001: 223). Selb möchte sich nicht ändern, er will nur weiter ruhig altern und in seinem Altern nicht gestört werden. Und weil das Altern auch eine Art Entwicklung ist und keinen Stillstand duldet, muss Selb mobil werden. Über Berlin fährt er nach Ostdeutschland.

Für den *hardboiled* ist aus einem räumlichen Blickpunkt die „Dramaturgie des Ortes“ kennzeichnend (Suerbaum 1984: 145). Die Ermittler müssen sich bewegen, um den Täter aufzuspüren, müssen ihre Domizile, ihre Büros verlassen und Passivität in Aktivität ummünzen. Ein *privat eye* ist stets unterwegs, erkundet die Tatorte, sammelt Indizien, sucht nach Zusammenhängen und Augenzeugen. Die (Vor-Ort-)Befragung avanciert zum wichtigen Mittel in der detektivischen Werkstatt (Suerbaum 1984: 146);

aus Frage und Antwort „besteht die Anatomie des Detektivromans“, so resümiert Richard Alewyn (1998: 58). Im Zentrum des Geschehens kann sich die Spürnase ein Bild vom Tatort, von Zeugen oder Verdächtigten machen, denn nicht mehr ein sich an dem Deduktionspotential und der Deduktionsfähigkeit orientierende Ermittlungsprocedere trägt Früchte und führt zu guten Endergebnissen, sondern die subjektive Wahrnehmung. Ersetzt wird der rationale Denkapparat durch Handeln und Operieren, Effizienz und Effektivität werden am Bewegungsradius gemessen. Die stete Beunruhigung, die Attitüde des Geh-Fahnders ist einerseits der Struktur des amerikanischen Krimis geschuldet, andererseits auch dessen *histoire*. Mithilfe eines Ich-Erzählers ist es schlichtweg einfacher, Bewegungsschritte des Detektivs nachzuvollziehen und simpler in Szene zu setzen. Die Darstellungsart gewinnt somit an Substanz, Nähe und Authentizität, der komplette Handlungsvorgang wird ‚bewegt‘, d.h. effektiert. Weil der Leser die Suche des Detektivs mit verfolgt und so viel weiß wie die Hauptfigur selbst, ist jeder unternommene Schritt ein Schritt in die Unkenntnis und eventuelle Gefahrensituation. Dadurch wird Spannung evoziert, die Leserschaft wird an den Ich-Helden gebunden. In der *story* wird die Bewegungstendenz durch die ausgewählte Thematik extrapoliert, denn der etablierte *hardboiled* spielt sich häufig im politischen Milieu ab, in dem nicht nur Staatsleute, sondern auch die gesellschaftlichen Oberklassen in Erscheinung treten (siehe Nusser 2003: 119; Mandel 1987: 40ff.). Auch Selb muss sich deswegen in Bewegung setzen, seine Tatorterkundung entspricht allerdings nicht dem klassischen Thriller-Raster.

Auf der Reise in die ehemalige DDR, angekommen in Cottbus, wo Selb die Sorbische Genossenschaftsbank besucht, in der Schwarzgeld hinter den Rücken der Bankkunden auf Befehl der Geschäftsleitung um Welker gewaschen wird, interessieren ihn weniger die Räumlichkeiten, sondern vielmehr die Menschen. Selbs Tatortuntersuchung gleicht einer anthropologischen Menschenstudie. Ins Spiel kommen allerdings auch Vorurteile, die Selb nur mit Nöten abzubauen imstande ist und die letzten Endes nur erhärtet werden:

Nein, auch die Menschen hier waren anders. Sie trugen nicht nur andere, schäbigere Kleider. Sie hatten andere, müdere Gesichter. Sie bewegten sich langsamer, zögernder, vorsichtiger. Nichts von der gewohnten Munterkeit und Entschlossenheit in Ausdruck und Gesten.

(Schlink 2001: 95)

Der Aufenthalt in Cottbus bringt ihn auf die Spur und intensiviert die Ermittlung, die weiter in dem westlichen Teil Deutschlands geführt wird. Mit Hilfe der ostdeutschen Bankangestellten Vera Soboda – „ein bißchen dick, ein bißchen derb, eher die Traktoristin einer LPG als eine Bankerin“ (Schlink 2001: 94) – wird ihm das Gesamtbild des Finanzverbrechens, dem zwei Menschen zum Opfer fielen, ersichtlicher und klarer. Auch der „einsame“ Selb (Schlink 2001: 186) benötigt einen Partner, auf den er sich verlassen kann und der ihm mit Rat und Tat zur Seite stünde.

In Hinsicht auf den Kuckucksei-Sohn von Selb und der Frauenfigur in der Cottbuser Bankfiliale kann man aber von der typischen Watson-Figur nicht sprechen. Die Watson-Instanz war charakteristisch für viele Detektivgeschichten und -romane, wo sie häufig die Abenteuer des Detektivs der Nachwelt präsentierte und den Ermittler auf der Spurensuche und Verbrecherjagd begleitete (siehe Brylla 2011: 28–44). Meistens war der Watson-Protagonist dem Detektiv nicht ebenbürtig, denn er verfügte nicht um solch einen großen logisch-rationalen Esprit und Geisteskraft, was eine „asymmetrische Kommunikation“ zur Folge hatte (Nusser 2003: 27); mit ihm aber konnte sich die Leserschaft identifizieren, er war das Sprachrohr der Rezipienten und war um einiges dümmer als der Detektiv und das Lesepublikum. Seine Enträtselungsversuche mussten immer fehlschlagen, denn niemand konnte dem prächtigen Detektivhelden das Wasser reichen. Sowohl Vera Soboda als auch Karl Heinz Ulbricht in *Selbs Mord* sind allerdings nicht als solche Watson-Figuren im narrativen Sinn anzusehen, weil sie keine Erzählfunktion innehaben und nicht während des ganzen Erzähl- und Fahndungsablaufs anwesend sind. Beide fungieren als Figurenappendixe, die Selb trifft und die ihm vielleicht weiterhelfen können, aber nicht müssen. Der Detektiv ist mehr oder minder Alleinkämpfer, der nur manchmal die Hilfe seiner Gleichgesinnten braucht wie bei dem Versuch, die Geiseln – Welkers gekidnappte Kinder – auszutauschen, wenn Selb ein ‚Seniorenkompetenzteam‘ organisiert, das jedoch einem Himmelfahrtskommando gleicht. Selb als sozialer Außenseiter muss sich nicht nur durch die Welt boxen, sondern auch durch den Fall und was noch ausschlaggebender ist, *durch sich selbst*. Einerseits durch sein Alter, andererseits durch seine ‚Ossi‘-Einstellung, für die er sich mit den typischen Floskeln entschuldigen muss. Auf den verbalen Angriff von Karl Heinz Ulbricht: „Wir sind euch lästig und ihr hättet am liebsten, daß wir drüben bleiben und ihr von uns nichts hört und nichts seht“, konnte er nur den folgenden Satz zum Ausdruck bringen: „Das stimmt nicht. Ich war gerade in Cottbus und fand es eine hübsche kleine Stadt“ (Schlink 2001: 153). Paradoxerweise verweist Selb nur auf die topographisch-geographischen und urbanen Parameter (Stadt), jedoch nicht auf den menschlichen Faktor, obwohl er mit einigen Ostdeutschen ins Gespräch kam und sie ein wenig kennen gelernt hatte. Der humane Part wird aus dem Rechtfertigungs- und Richtigstellungsstatement gestrichen, als ob sich Selb für die Treffen mit den ‚Ossis‘ schämen würde.

#### ZUSAMMENFASSUNG

Gattungstheoretisch gesehen besagen die Erzählvorschriften eines *hardboiled*-Krimis, dass der Privatdetektiv den Fall immer zu Ende bringen sollte. Das Verbrechen soll entschlüsselt, die Täter sollten überführt und bestraft werden; die erzählte Geschichte soll demgemäß auch ein Ende finden. Im Rückblick auf diese

Erzählembematik des (amerikanischen) Krimis ließe sich Schlinks *Selbs Mord* schwer als ein Kriminalroman solchen Typus kategorisieren. Der Erzähler müht sich zwar ab, ein sinnvolles Ende einzufädeln, nicht aber um der Harmonisierung willen, sondern um des ganzen Erzählkonstrukts willen. Für die im Krimigenre geltenden Schablonengesetze hat der Selb-Erzähler wenig Verständnis. Ihm liegt nicht die Aufklärung des Falls am Herzen, sondern vielmehr die Schlüssigkeit und Insichstimmigkeit des Erzählten und der Erzählweise. Nicht zwingend muss jeder Fall mit einem Happy End zum Abschluss gelangen; nicht jedes Verbrechen muss gelöst werden:

Die Geschichten, die das Leben schreibt, wollen ihr Ende, und solange eine Geschichte nicht ihr Ende hat, blockiert sie alle, die an ihr beteiligt sind. Das Ende muß kein Happy-End sein. Die Guten müssen nicht belohnt und die Bösen nicht bestraft werden. Aber die Schicksalsfäden dürfen nicht lose herumhängen. Sie müssen in den Teppich der Geschichte gewoben werden. Erst wenn sie es sind, können wir die Geschichte hinter uns lassen. Erst dann sind wir frei für Neues.

(Schlink 2001: 226)

Aus Selbs Mund spricht kein Detektiv mehr, eher ein gewiefter Geschichtenerzähler, der es auf eine richtige und spannende Darstellung einer Geschichte abgesehen hat; eine Erzählung darf nicht in einem Niemandsland, in einer Unzeitigkeit resp. Zeitlosigkeit enden. Eine Erzählung muss immer einen Epilog haben, muss sich von den Lesern verabschieden.

Der Begriff ‚Geschichte‘ ist allerdings ambivalent zu begreifen. Erstens als eine Erzählgeschichte, zweitens auch als eine historische Geschichte, als historische Ereignisse, die man zuerst verstehen soll, bevor man den Schritt nach vorne macht und sich in den Dschungel der Gegenwart bzw. der Zukunft begibt. Die historische Geschichte, das Geschehene, muss aufgearbeitet und zum Schluss gebracht werden.

Dass Selb zu guter Letzt einem Zufall die Lösung des Falls verdankt, ist ein Symptom der heutigen Zeiten. Generell hat er schon aufgegeben, Welker die Schuld nachweisen zu wollen, eigentlich wollte er sich schon in den Ruhestand setzen; weil aber der Verbrecher immer noch auf freiem Fuß lief, konnte er es nicht lassen. Selbs vermeintlicher Ost-Sohn Ulbrich verübte ein Attentat in der Bank, niemand kam ums Leben, aber die Wirtschaftsgrundlagen und die ökonomische Basis von Welker gingen verloren. Zumindest *halbwegs* hat die Gerechtigkeit einen Sieg davongetragen, obwohl der Hauptverdächtige, der für zwei Morde und den Bankbetrug in Zusammenarbeit mit der russischen Mafia verantwortlich war, geflohen ist. Somit kann die Erzählung auch *halbwegs* beendet werden, wie es der Ich-Erzähler artikuliert:

Was habe ich auf dem Schwetzingen Schlossplatz gesucht? Das Ende der Geschichte? Sie war zu Ende. Es hingen keine Schicksalsfäden mehr lose herum. Aber auch wenn mir klar war, daß am Ende einer Geschichte nicht die Gerechtigkeit siegen muß [...] mochte ich

nicht als Ende akzeptieren, und wieder quälte mich die Ohnmacht, nichts mehr tun, nicht mehr in Ordnung bringen zu können.

(Schlink 2001: 265–266)

Man muss sich das Ende zusammenreimen und zurechtdichten, es als Ende für sich selbst und nicht für die Allgemeinheit apostrophieren: „[...] ich begriff, daß es meine Entscheidung war, ob ich das Ende als ungerecht und unbefriedigend verstehen und daran leiden wollte, oder ob ich beschloß, daß es so, genau und gerade so eine Richtigkeit hat“ (Schlink 2001: 266). (Un-)Gesetzlichkeit und (Un-)Gerechtigkeit wurden in der modernen Welt zu symbolischen Paradigmen, deren Darlegungsformen und Explikationen nicht aufoktroiert sind, sondern immer unter dem Verweis auf den persönlichen Bezug erwogen werden. Es gibt nur die (Un-)Gesetzlichkeit und die (Un-)Gerechtigkeit *für sich selbst, für mich selbst*. Der Detektiv schlüpft nicht in die Rolle des Weltbefreiers, der die Menschheit vor Vernichtung und Desaster retten kann; der Detektiv existiert nicht mehr, er wurde ausrangiert. Die Kriterien der Unbrauchbarkeit und Obsoleszenz inkludieren eine Dekonstruktion der Detektivfigur zum einen. Zum anderen aber wird auch die Erzählweise destrukturiert, die anfangs den Anschein erweckt, zum Einsatz käme noch ein gattungentsprechender Schreibduktus. Statt eines regelgerechten Krimis serviert Schlink jedoch den Lesern eine narrative Dekomposition der Krimigeschichte. In den Vordergrund rückt nicht das Verbrechen, die Morde und der Fall selbst haben nur ein Nebenbei-Signum. Im Fokus befinden sich soziale Probleme, die auf einer kriminellen Vorlage – und nicht umgekehrt – erzählt werden. Folgerichtig handelt es sich um das Altern, den Zusammenbruch der DDR und die Wiedervereinigung, das Wiederaufkommen der Nazi-Ideologie, die Stasi-Vergangenheit, sogar um die Invitro-Problematik. Den Kritikern ist deshalb beizupflichten, wenn sie mit Blick auf *Selbs Mord* vom „Träger der Gesellschaftskritik“ schreiben (Binal 2001). Aber nach einem differenzierten Nachschauen und -lesen erweist sich, dass Schlink *Selb* nicht nur eine „Lebensbilanz“ hat ziehen lassen (vgl. Nusser 2003: 104–106), sondern auch die Bedeutsamkeit der Privatdetektive und das Format des Krimis hinterfragen wollte. Schlinks *Selbs Mord* ist eine Geschichte über den ‚Selbstmord‘ einer Gattung, in der der Sinn für Gerechtigkeit abhanden gekommen ist, weil sogar das Gesetz den Gerechtigkeitsvollzug nicht garantieren kann. Vermutlich auch deshalb bleibt *Selbs Mord* Schlinks letzter Krimi. Die Detektivfiguren und die Kriminalromane sind einfach „ausgelatscht“ (Schlink 2001: 266).<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Suerbaum (1984: 211) behauptet, dass es „derzeit [in den 1980er Jahren] keine eigentliche Entwicklung der Gattung“ gebe, weil der Krimi schon „entwickelt“ sei. Einer ganz anderen Meinung sind beispielsweise Ulrike Leonhardt (1990: 279) oder Julian Symons (1972: 251), der der Krimigattung sogar nicht die Möglichkeit abspricht, „in Bereiche der Kunst“ vorzustoßen.

## LITERATUR

- ALEWYN, R. (1998): „Anatomie des Detektivromans“ [1968/71], in: VOGT, J. (ed.): *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*, München, 52–72.
- BINAL, I. (2001): „Selbs letzter Fall“, *FAZ* vom 7. September 2001, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/rezension-selbs-letzter-fall-133056.html> (letzter Zugang am 26. April 2015).
- BOILEAU, P./ NARCEJAC, T.: „... den Bankrott des Denkens zelebrieren“, in: VOGT, J. (ed.): *Der Kriminalroman I*, München, 293–299.
- BRECHT, B. (1998): „Über die Popularität des Kriminalromans [1938/40]“, in: VOGT, J. (ed.): *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*, München, 33–37.
- BROICH, U. (1998): „Der entfesselte Detektivroman [1978]“, in: VOGT, J. (ed.): *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*, München, 97–110.
- BRYLLA, W. (2009): „„Kayankaya am Tatort“ – Raumdarstellung im modernen deutschen Kriminalroman ›Happy Birthday, Türke!‹ von Jakob Arjouni“, *Studia Niemcoznawcze/Studien zur Deutschkunde*, Bd. XLIII, 279–290.
- BRYLLA, W. (2009): „Bärlach der Loser. Zur Silhouette des Detektivs in Friedrich Dürrenmatts ›Der Verdacht‹“, *Estudios Filológicos Alemanes*, Bd. 19, 187–196.
- BRYLLA, W. (2011): *Layout des Rätsels oder: Wie das Geheimnis inszeniert wird. Narratologische Annotationen zu klassischen Detektivgeschichten*, Zielona Góra.
- CALLOIS, R. (1998): „Der Kriminalroman oder: Wie sich der Verstand aus der Welt zurückzieht, um seine Spiele zu spielen, und wie darin dennoch die Probleme der Gesellschaft behandelt werden [1941]“, in: VOGT, J. (ed.): *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*, München, 157–180.
- HÜHN, P. (1998): „Der Detektiv als Leser. Narrativität und Lesekonzepte in der Detektivliteratur [1987]“, in: VOGT, J. (ed.): *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*, München, 239–254.
- KRACAUER, S. (1971): *Der Detektiv-Roman. Ein philosophischer Traktat*, Frankfurt am Main.
- KRIEG, A. (2002): *Auf Spurensuche. Der Kriminalroman und seine Entwicklung von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Marburg.
- MARTINEZ, M./ SCHEFFEL, M. (2005): *Einführung in die Erzähltheorie*, München.
- NUSSER, P. (2003): *Der Kriminalroman*, Stuttgart–Weimar.
- SAYERS, D.L. (1998): „Aristoteles über Detektivgeschichten. Vorlesung in Oxford am 5. März 1935“, in: VOGT, J. (ed.): *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*, München, 12–33.
- SCHLINK, B. (2001): *Selbs Mord*, Zürich.
- SCHULZE-WITZENRATH, E. (1998): „Die Geschichten des Detektivromans. Zur Struktur und Rezeptionsweise seiner klassischen Form [1979]“, in: VOGT, J. (ed.): *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*, München, 216–238.
- SEIBT, G. (2001): „Weich im Abgang. Ausgewogen, schleimig: Bernhard Schlinks neuer Krimi ›Selbs Mord‹“, *Die Zeit* vom 27. September 2001, [http://www.zeit.de/2001/40/200140\\_1-schlink.xml](http://www.zeit.de/2001/40/200140_1-schlink.xml) (letzter Zugang am 26. April 2016).
- SUERBAUM, U. (1984): *Krimi. Eine Analyse der Gattung*, Stuttgart.
- SUERBAUM, U. (1998): „Der gefesselte Detektivroman. Ein gattungstheoretischer Versuch [1967]“, in: VOGT, J. (ed.): *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*, München, 84–96.
- TODOROV, T. (1998): „Typologie des Kriminalromans [1966]“, in: VOGT, J. (ed.): *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*, München, 208–215.
- WELLERSHOFF, D. (1998): „Vorübergehende Entwirklichung. Zur Theorie des Kriminalromans [1973]“, in: VOGT, J. (ed.): *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*, München, 499–522.

- BREMER, A. (1999): *Kriminalistische Dekonstruktion. Zur Poetik der postmodernen Kriminalromane*, Würzburg.
- CEGIELSKI, T. (2015): *Detektyw w krainie cudów. Powieść kryminalna i narodziny nowoczesności*, Warszawa.
- KNIESCHE, T. (2015): *Einführung in den Kriminalroman*, Darmstadt.
- KNOX, R.A. (1977): „Zehn Regeln für einen guten Detektivroman“, in: BUCHLOH, P.G./ BECKER, J.P. (ed.): *Der Detektiv Erzählung auf der Spur. Essays zur Form und Wertung der englischen Detektivliteratur*, Darmstadt, 191–192.
- KRASKA, M. (2013): *Prosta sztuka zabijania*, Gdańsk.
- LEONHARDT, U. (1990): *Mord ist ihr Beruf. Eine Geschichte des Kriminalromans*, München.
- MANDEL, E. (1987): *Ein schöner Mord. Sozialgeschichte des Kriminalromans*, Frankfurt am Main.
- SAUPE, A. (2009): *Der Historiker als Detektiv – der Detektiv als Historiker. Historik, Kriminalistik und der Nationalsozialismus als Kriminalroman*, Bielefeld.
- SYMONS, J. (1972): *Am Anfang war der Mord... Eine Kultur- und Literaturgeschichte des Kriminalromans. Eher amüsant als akademisch*, München.
- VAN DINE, S.S. (1971): „Zwanzig Regeln für das Schreiben von Detektivgeschichten“, in: VOGT, J. (ed.): *Der Kriminalroman I*, 143–147.