
Uta Schürmann

Hysterie und Mathematik

Die zwei Modelle der Kriminalerzählung: E.A. Poe und E.T.A. Hoffmann

In den 1840er Jahren erscheinen drei Erzählungen Edgar Allen Poes, in deren Zentrum der brillante Spurenanalytiker C. Auguste Dupin steht¹ und die allgemein als Beginn und Urmodell der Detektivgeschichte gelten. Etwa zwanzig Jahre früher veröffentlicht E.T.A. Hoffmann die Kurznovellen *Das Fräulein von Scuderi*² und *Die Marquise de la Pivardiere*³, deren Status als Detektiv-erzählungen bis heute diskutiert wird. Die Gattungsdebatte dreht sich um das Problem, daß Hoffmanns Erzählungen zwar über alle von Richard Alewyn konstatierten Parameter eines Detektivromans verfügen⁴ – den Mord am Anfang und seine Aufklärung am Ende, den Unschuldigen unter Verdacht und den unverdächtigen Schuldigen, ein Organ der Detektion –, ihre Spannung aber nicht aus dem intellektuellen Spiel der Beweisanalyse, sondern der moralischen Frage nach Schuld und der Entstehung des Verbrechens an sich beziehen. Vor allem *Die Marquise de la Pivardiere* treibt das Dilemma der Gattungstheoretiker auf die Spitze, denn am Ende ist der Mord, den dieser Text neben der Konstruktion eines schlüssigen Motivs entwickelt, lediglich das Produkt der Phantasie einer hysterischen Gesellschaft. Johannes F. Lehmann hat schließlich den Kompromiß vorgeschlagen, die novellenhaften Kriminalerzählungen Hoffmanns als eine Vorstufe der Detektivgeschichte zu betrachten, wie sie Poe dann schließlich »finden«⁵ wird.

Bei dieser definitorischen Debatte handelt es sich um ein Problem der Abgrenzung. In der Nachkriegszeit hat man versucht, das Phänomen der »Detektivgeschichte« von der Kriminalerzählung zu isolieren, um diese in ihrem Charakter als Rätselgeschichte zu erhalten. Die Aufteilung in diese beiden Gattungen wird sowohl mittels eines phänomenologischen als auch eines strukturierenden Ansatzes vorgenommen. Beide Versuche werfen das Problem einer zu scharfen Abgrenzung auf, die viele Fälle des ungewöhnlich heterogenen literarischen Textfundus, der sich dem Verbrechen widmet, schlichtweg ausschließt.⁶ Dabei wäre auch ein flexibleres Modell denkbar, nach dem Hoffmanns Kriminalgeschichten keine Vorstufe, sondern den Beginn einer Parallelentwicklung darstellen. Das Konstrukt der Kriminalerzählung wird nach dieser Vorstellung als Komponentenmodell verstanden, das auf *zwei* parallel existierenden Prototypen basiert, die jeweils einem Paradigma folgen. Das erste Modell, beginnend

bei Hoffmanns Erzählungen von Affekten und pathologisch motivierten Morden sowie den spätaufklärerischen Kriminalgeschichten Meißners, weiter über Dostojewskis große Verbrechensromane bis hin zu heutigen erfolgreichen TV-Krimiserien, in denen Profiler Phantombilder der Psyche des Verbrechers zeichnen, stellen das *Motiv* in ihr Zentrum. Das zweite Modell findet ihren Anfang bei Poe, wird weltberühmt durch Arthur Conan Doyles *Sherlock Holmes* und treibt gegenwärtig die Einschaltquoten mithilfe fiktionaler Spurensicherungsteams in die Höhe, die Morde dank einer Hautschuppe des Täters aufklären, die der gewiefte *CSI*-Agent aus jedem Flokati-Teppich fischt; dieses Modell kreist um die *Spur*.

Mit welch gegensätzlichen Mitteln diese beiden Modelle, repräsentiert von Hoffmann und Poe, arbeiten, soll ein Vergleich anhand der typischen Versatzteile einer jeden Kriminalgeschichte vor Augen führen.

Die Tat und der Tatort. – Nach Walter Benjamin entsteht die spurenanalyisierende »Detektivgeschichte« aufgrund des neuen engen Verhältnisses zwischen Interieur und Privatmann im 19. Jahrhundert.⁷ Das intime Zimmer mit seinen weichen Teppichen, Kissen und Draperien fungiert als Fläche, in denen die Abdrücke der Wohnenden sichtbar und die Spuren des Mordfalls konserviert werden. In *The Murders in the Rue Morgue* wird der Tatort mittels eines fiktiven Zeitungsberichts beschrieben: »[. . .] Das Zimmer war in einem chaotischen Zustand – das Mobiliar zertrümmert und in alle Richtungen wüst umhergeworfen. Nur eine einzige Bettstatt war zu sehen; und aus dieser war das Bettzeug herausgerissen und mitten auf den Fußboden geworfen worden. Auf einem Stuhl lag ein Rasiermesser, mit Blut beschmiert. Auf dem Feuerrost fanden sich zwei oder drei lange dicke Strähnen grauen Menschenhaars, blutbesudelt auch sie und allem Anschein nach mit den Wurzeln ausgerissen. Auf dem Fußboden fand man vier Napoleondors, einen Topasohring, drei große Silberlöffel, drei kleinere aus Neusilber und zwei Beutel, die an die viertausend Franc in Gold enthielten. Die Schubladen einer Kommode, die in einer Ecke stand, waren aufgezogen und offensichtlich ausgeraubt worden, wiewohl noch viele Gegenstände darin verblieben waren. [. . .]«⁸

Trotz der Hinweise auf die unmäßige Gewaltsamkeit, mit der hier vorgegangen wurde, ist die Tatortbeschreibung im detaillierten, genau beschreibenden Ton des journalistischen Berichts gehalten; die Zwischenschaltung des Mediums Zeitung führt eine weitere Textebene ein, die den »direkten« Zugang des Lesers zur Tat verhindert und dadurch die distanzierte Haltung produziert, die die spurenanalyisierende Kriminalgeschichte erfordert. Die Spuren werden präzise aufgezählt, und zwar ohne zwischen den Indizien des Grauens wie dem Messer und dem Menschenhaar und den »harmlosen« Gegenständen, die im Raum verstreut sind, zu unterscheiden. Bezeichnend ist auch die Abwesenheit der Leichen (die eine steckt im Kamin, die andere wurde aus dem Fenster

geworfen). Der Text inszeniert den ersten Blick in das Innere der Tat als Sammlung von Indizien, deren situative Anordnung in einem verlassenen Interieur eine vorher geschehene Handlung metonymisch abbildet. Die Geschlossenheit dieses Systems wird durch die Tatsache verstärkt, daß es zunächst keinen denkbaren Ausgang gibt, durch den der Mörder entkommen sein könnte. Das Rätsel solch eines ›Geschlossenen Raums‹ entwickelt sich in der Geschichte der Kriminalliteratur zu einem Topos, der die Detektive immer wieder fasziniert.⁹ Dupin wird am Ende der Geschichte einen federnden Mechanismus im Fenster und einen versenkbaren Nagel im Fensterrahmen entdecken und anhand dieser räumlichen Details den Fall aufklären – indem er das Schlupfloch in der hermetischen Konstruktion des Tatorts entdeckt, bricht er den rätselhaften Kreis der Indizien auf und findet dessen Lösung.

Auch Hoffmann vermittelt die Tatortbeschreibung in Form eines montierten Textelements, und zwar mithilfe der hochsubjektiven Zeugenaussage, die Tatort und Tat zeitgleich schildert: »Als die Marquise (so lautete jene Aussage) sich überzeugt hatte, daß der Marquis eingeschlafen, entfernte sie so viel möglich alles Hausgesinde und brachte ihre neunjährige Tochter auf ein Zimmer des obern Stocks, wo sie dieselbe einschloß. [. . .] und alle begaben sich leisen Trittes nach dem Zimmer des Marquis. Einer von den Männern zog den Vorhang des Bettes auf. Der Marquis hatte sich bis an das Kinn in die Bettdecke eingehüllt, und schlief fest. [. . .] in demselben Augenblick drückte der andere sein Gewehr auf den Marquis ab und traf ihn, jedoch nicht zum Tode. Blutbesudelt warf er sich hinaus in die Mitte des Zimmers und flehte um sein Leben, jedoch vergebens. [. . .] da riß die Marquise dem einen der Mörder den Säbel aus der Hand, stieß ihn dem Marquis in die Brust und endete seinen Todeskampf. [. . .] Darauf trugen die beiden Männer den Leichnam fort. Während ihrer Abwesenheit ließ die Marquise das Zimmer sorglich reinigen, indem sie selbst Asche herbeibrachte, und die blutbefleckten Betten und Betttücher nach dem Keller tragen.«¹⁰

Die Vernichtung der Indizien am Ende dieser Passage versinnbildlicht, daß der Tatort hier kein Spurenträger, sondern ein bedrohlicher Schauplatz unmittelbarer Ereignisse ist. Die Beobachter des Mordfalls stehen hinter halbgeöffneten Türen und nehmen gemeinsam mit dem Leser jene voyeuristische Haltung ein, die zu den typischen Effekten der Interieurmalerie gehört, die hinter dem rahmenden Bettvorhang Einblicke in genreartige Szenen bietet. Kein im Raum und seinen Utensilien manifestiertes Rätsel wird entwickelt, sondern ein Tat-Ort im wahrsten Sinne des Wortes. Während die spurenanalytische Kriminalgeschichte den Ort des Geschehens als eine Art Lageplan des Verbrechens aufgreift, beschreibt das motivorientierte Modell den ›Geschlossenen Raum‹ als Falle, in dem sich Täter und Opfer begegnen.

Dostojewski inszeniert diese Begegnung in *Verbrechen und Strafe* aus der Sicht des Täters. Er füllt damit gewissermaßen die erzählerische Leerstelle, die

in den *Murders in the Rue Morgue* zurückgeblieben ist¹¹: Auch in Dostojewskis Roman werden eine alte und eine jüngere Frau umgebracht, die im vierten Stock eines teilweise leerstehenden Hauses wohnen und eine große Menge Bargeld in ihrem Zimmer verstecken. In Poes Erzählung werden die beiden Frauen von einem gewissenlosen Orang-Utan getötet, Rodion Raskolnikow tötet, um sich selbst zu beweisen, daß er kein Gewissen hat. Doch während Poe den Tatort einsetzt, um eine Geschichte zu rekonstruieren, nutzt Dostojewski den Ort und seine räumlichen Begebenheiten zur unmittelbaren Konstruktion des Tathergangs und nähert sich damit dem Verfahren an, das Hoffmann anwendet: In der motivorientierten Kriminalgeschichte ist der Tatort der Ort, an dem sich die Tat *abspielt*, während der Tatort in der spurenanalysierenden Kriminalerzählung der Ort ist, an dem die Tat sich *abgespielt hat*.

Die Leiche. – Da der Mord in der *Marquise de la Pivardiere* lediglich eine unter Androhung der Folter zustande gekommene Phantasie ist, fehlt dieser Kriminalerzählung die obligatorische Leiche, was die Untersuchungsrichter natürlich vor einige Probleme stellt. Im *Fräulein von Scuderi* gibt es dafür um so mehr Leichen; zunächst die zahlreichen Opfer des Giftmords, dann die reichen Kavalierre, die dem geheimnisvollen Juwelendieb in die Hände fallen: »Oft erreichte der Unglückliche nicht das Haus, wo er Liebesglück zu genießen dachte, oft fiel er auf der Schwelle, ja vor dem Zimmer der Geliebten, die mit Entsetzen den blutigen Leichnam fand.«¹² Der zentrale Mordfall dreht sich um das Opfer René Cardillac, der sich erst später als besagter Juwelendieb und Serienmörder entpuppt. Der Moment seines Todes und die Beschreibung des Leichnams werden in indirekter Rede aus der Sicht der Tochter Cardillacs geschildert: »Da habe der Vater gelegen mit starren Augen und geröchelt im Todeskampfe. Jammernd habe sie sich auf ihn gestürzt, und nun erst sein blutiges Hemde bemerkt. [. . .] Beide, Olivier und sie, wären bei dem Lager des Vaters auf die Knie gefallen, er habe sich mit einem schneidenden Laut in die Höhe gerichtet, sei aber gleich wieder zurückgesunken und mit einem tiefen Seufzer verschieden. Nun hätten sie Beide laut gejammert und geklagt.«¹³ Wie Hoffmann bereits den Tatort als offenes System, an dem das Verbrechen in seinem Geschehen dargestellt wird, behandelt hat, so setzt er auch die Leiche nicht als spurenbehafteten toten Körper, sondern als betrautes Opfer mit eigener Biographie ein. Auf den Mord verweisen lediglich die allgemeinen Hinweise »blutiger Leichnam« sowie »blutiges Hemde«; nicht das Morden, sondern das Sterben steht im Vordergrund.

Um einiges drastischer stellt Dostojewski die erste Leiche in *Verbrechen und Strafe* dar. Raskolnikow durchsucht die Wohnung seines Opfers, dessen Leichnam ihn mit seiner Tat konfrontiert: »[. . .] [da] krampfte sich gleichsam alles in ihm zusammen. Plötzlich überkam ihn abermals der Wunsch, alles liegenzulassen und fortzugehen. Aber das dauerte nur einen Augenblick; zum Fortgehen

war es schon zu spät. [...] Er ließ von den Schlüsseln und der Kommode ab, lief zurück zu der Leiche, griff nach dem Beil und holte noch einmal über der Alten aus, ließ aber das Beil wieder sinken. Zweifellos: Sie war tot. Als er sich bückte und sie noch einmal aus der Nähe betrachtete, erkannte er deutlich, daß der Schädel zerschmettert und auf der einen Seite sogar ein wenig vorgewölbt war. Er wollte ihn schon mit den Fingern abtasten, zog aber sofort die Hand zurück; es war deutlich genug. Inzwischen hatte sich eine ganze Blutlache gebildet.«¹⁴

Auch wenn die Tote hier nicht betrauert wird, so löst sie doch beim Betrachter verschiedene emotionale Zustände aus, die zwischen unbewußten Handlungen und Momenten der Panik und des Schocks schwanken. Der Körper des Opfers verfügt über lebendig anmutende Wunden, das Blut entweicht, Raskolnikow fürchtet, die Tote könnte noch am Leben sein. Die Leiche fungiert in diesem Fall als Zeichen des Schmerzes. Während der Mörder beim Betrachten der Anatomie des offenen Schädels unwillkürlich die Hand zur Berührung ausstreckt, begegnen Pathologe und Detektiv, die die Leiche als Indiz betrachten, solch einer Verletzung mit Skalpell und Lupe. Fernsehserien wie *CSI* inszenieren den Augenblick der Untersuchung als immer wiederkehrende Bildformel: Der sezierte Körper des Opfers liegt grell angestrahlt auf dem Untersuchungstisch, Details werden auf Bildschirme projiziert, medizinische Geräte und Vergrößerungsgläser repräsentieren die wissenschaftlich analysierende Spurenlese. Wenn Pathologen, Kriminalbeamte und Staatsanwälte sich gemeinsam über die so exponierte Leiche beugen, erinnert die Kameraeinstellung deutlich an den barocken Bildtypus der Anatomiestunde, wie ihn beispielsweise Rembrandt gemalt hat: Die Leiche im Bildvordergrund, dahinter im Zentrum der berühmte Mediziner Nicolaes Tulp, der den Toten soeben sezirt, umgeben von seinem interessierten Publikum.¹⁵

Auch Poe beschreibt die Leichen und ihre Verletzungen, ähnlich wie den Tatort, als Ansammlung von Indizien, mit deren Hilfe der Tathergang rekonstruiert werden kann. In *The Mystery of Marie Rogêt* begründet die Auffassung des toten Körpers als Indiz einen physikalischen Exkurs, sobald die Diskussion entbrennt, ob die angeschwemmte Wasserleiche wirklich Marie Rogêt ist. Die Zeitung »L'Etoile« erklärt, daß Ertrunkene erst nach einer Woche wieder an die Wasseroberfläche kommen würden, und da das junge Mädchen erst seit drei Tagen vermißt werde, müsse es sich bei der Toten um eine andere Person handeln. Dupin breitet die Regel des Versinkens und Auftauchens vor dem Ich-Erzähler aus, indem er das Verhältnis von Körpergewicht und Wasserdichte betrachtet: »[...] Wenn diese Aufblähung so weit fortgeschritten ist, daß der Leichnam wesentlich an Volumen zugenommen hat, ohne aber an *Masse* oder Gewicht entsprechend zuzunehmen, so wird sein spezifisches Gewicht geringer als das des verdrängten Wassers, und er steigt alsbald wieder an die Oberfläche. Der Verwesungsprozeß wird aber von zahllosen Umständen modifiziert – wird

beschleunigt oder gehemmt von zahllosen Wirkungsfaktoren; zum Beispiel von Hitze oder Kälte der Jahreszeit, von Mineralgehalt oder Reinheit des Wassers, von dessen Tiefe oder Seichtheit, Strömung oder Stagnation, von der körperlichen Beschaffenheit des Leichnams, dessen Gesundheit oder Krankheit vor dem Tode. I. . J.«¹⁶ Diesen ersten Teil des Gedankenexperiments schließt Dupin mit dem Beweis, daß die Tote doch Marie Rogêt ist: »I. . J Ich habe ja nun gezeigt, wie es kommt, daß der Körper eines Ertrinkenden spezifisch schwerer wird als sein Wasservolumen und daß er überhaupt nicht sinken würde, wenn er nicht verzweifelt um sich schlägt und dabei die Arme aus dem Wasser streckte oder unter Wasser nach Atem ränge – wodurch an Stelle der ursprünglichen Luft nun Wasser in die Lungen dringt. I. . J Doch keiner nimmt an, sie sei ertrunken; und wenn sie also starb, ehe sie in den Fluß geworfen wurde, so hätte man sie jederzeit danach an der Oberfläche treibend finden können. I. . J.«¹⁷

Dupins naturwissenschaftlicher Umgang mit der Toten, der der Anordnung eines Experiments gleicht, erscheint aus heutiger Sicht wie ein Programm für all die Reihen fiktionaler Pathologen und Spurensicherer, die das drastische Schicksal der Ermordeten in nüchtern vorgetragenen Kausalzusammenhängen ausdrücken. Für Dupin selbst sind Tod und Physik einfach Gegenstand und Methode eines intellektuellen Vergnügens, das seinen analytischen Geist anregt, wie er bereits in den *Murders in the Rue Morgue* erklärt. Während Hoffmann und Dostojewski zunächst das Motiv des Täters entwickeln, um dann den Mord als Konfrontation zwischen Tötendem und Getötetem sowie dessen Angehörigen und Geliebten ins Zentrum zu stellen, löst Poes Detektiv den Mordfall, der überwiegend in Form von Zeitungsartikeln kommuniziert wird, wie ein anregendes Kreuzworträtsel. Die motivorientierte Kriminalerzählung ruft das christlich konnotierte Sujet der Betrauerung auf, der Leichnam wird zum Emblem des Todes und der Trauer. Der Gestus, mit dem die spurenanalyisierende Kriminalgeschichte der Leiche begegnet, ist die Anatomie.

Analyse und Affekte. – Der Vergleich zweier weiterer Texte Poes und Hoffmanns verdeutlicht, daß Ersterer die Mehrdeutigkeit der Spuren als etwas ansieht, das von der eigentlichen Einfachheit des Tatbestands ablenken soll, während Zweiten genannter genau diese Möglichkeit der Ablenkung nutzt, um den Effekt des Diffusen zu erzielen: Poes Essay *Maelzel's Chess Player* (1836) und Hoffmanns Erzählung *Die Automate* (1814). Beide Texte befassen sich mit einem orientalistisch gestalteten Maschinenmenschen, der als Sensation gefeiert und gleichzeitig skeptisch beäugt wird. Poes künstlicher Orientalist ist ein Schachspieler. Dieser Umstand stellt eine Verbindung zwischen dem Essay und den *Murders in the Rue Morgue* her, die mit einer kleinen Abhandlung über das Schachspiel eingeleitet sind. Sowohl Poes Schachautomat als auch Hoffmanns Automate, eine Art prophetische Orakelmaschine, werden einer genauen Prüfung unterzo-

gen, die klären soll, ob sich im Körper der Maschinen ein Mensch verbirgt, der heimlich das System bedient. Dabei machen beide die identische Beobachtung: Das Innere der Automatenmenschen ist mit zahllosen Maschinen- und Getriebeteilen angefüllt, die ohne Zweifel völlig überflüssig sind. Entscheidend ist, welche Schlußfolgerungen bei den jeweiligen Autoren aus dieser Beobachtung gezogen werden. Der Erzähler in Hoffmanns Geschichte erklärt: »I. . I man erblickte im Innern der Figur ein künstliches Getriebe von vielen Rädern, die nun wohl auf das Sprechen des Automaten durchaus keinen Einfluß hatten, indessen doch augenscheinlich so viel Platz einnahmen, daß sich in dem übrigen Teil der Figur unmöglich ein Mensch I. . I verbergen konnte.«¹⁸ – Poe dagegen erläutert in seinem Essay, daß zwischen den Getriebeteilen in der Schachmaschine Spiegel angebracht sein müssen: »Ihre Funktion [der Spiegel] I. . I mußte notwendigerweise auf das Auge des Zuschauers bezogen sein. Wir schlossen sofort, diese Spiegel seien so angebracht, um einige wenige Maschinenteile im Rumpf zu vervielfältigen, daß es den Anschein erwecke, als sei er dicht gedrängt mit Maschinenteilen gefüllt. Die unmittelbare Schlußfolgerung daraus ist nun, daß die Maschine keine selbsttätige Maschine ist.«¹⁹

Beide Autoren erkennen, daß die ungewöhnlich komplizierte Maschinerie lediglich eine Methode darstellt, die etwas suggerieren soll. Hoffmann nutzt diese Erkenntnis, um den Leser davon zu überzeugen, daß der künstliche Mensch möglicherweise doch ein phantastisches Wesen ist; Poe enttarnt den artifiziellen Mechanismus als Trick. Hoffmann interessiert sich für den unheimlichen Effekt des Diffusen und verschleiert, Poe klärt auf, indem er das scheinbar Komplizierte als Täuschung deklariert.

Die Schachmaschine setzt damit die wichtigste Denkfigur der Kriminalgeschichten Poes um, die in den *Murders in the Rue Morgue* bereits auf den ersten Seiten entwickelt wird, indem der Erzähler erklärt, daß das einfache Damespiel für den analytischen Geist eine größere Herausforderung als das Schachspiel bedeuten würde, denn »I. . I wo den Figuren verschiedenartige und *bizarre* Züge mit unterschiedlichen und variablen Werten eignen, wird (ein nicht ungewöhnlicher Irrtum) das, was nur kompliziert ist, fälschlich für tiefgründig gehalten.«²⁰ Im *Purloined Letter* ist die erste Bemerkung, die Dupin zum vorliegenden Fall macht, daß dieser wohl zu einfach sei, um ihn schnell lösen zu können.²¹ Das komplizierte, ungewöhnliche Verbrechen stellt die geringere Herausforderung für den analytischen Geist Dupins dar, denn es bietet zahlreiche Ansatzpunkte, die Aufschluß über ein markantes Täterprofil bieten. So lassen die ungewöhnliche Grausamkeit und fremdartige Stimme des Orang-Utans Dupin schnell erkennen, daß der Mörder der zwei Frauen, die in der Rue Morgue wohnen, kein menschliches Wesen ist. *Das Geheimnis der Marie Rogêt* dagegen ist ein »gewöhnliches Verbrechen«, wie es ständig vorkommt, und läßt deshalb kein unmittelbar hervorstechendes Muster erkennen.

Die Frage von kompliziert oder einfach hängt eng mit der grundlegenden Analysefigur zusammen, die Poe in seinen Kriminalgeschichten entwirft: Die Analyse der Oberfläche. Die zentrale Formulierung dieses Denkmodells ist die der »*plane of the ordinary*«, also der »Oberfläche des Gewöhnlichen«. Dieser Begriff taucht in Poes Werk dreimal auf, und zwar in den *Murders in the Rue Morgue*, *The Mystery of Marie Rogêt* sowie in *Eureka. A Prose Poem*, das Poes naturwissenschaftliche Theorien in ein literarisches Werk transformiert. In *Marie Rogêt* bezieht Dupin sich auf die *Murders* und erläutert die Idee der Oberfläche: »[. . .] Ich habe schon früher einmal bemerkt, wie die Vernunft sich, wenn überhaupt, bei ihrer Suche nach der Wahrheit ihren Weg anhand dessen ertastet, was aus der Ebene des Gewöhnlichen herausragt [. . .].«²² Dupin sucht die Wahrheit anhand des einen Anhaltspunktes, der über der Oberfläche liegt. Zum einen verweist er damit auf die materielle Spur, die aus dem gewöhnlichen Bild hervorsticht; ein zerrissener Vorhang am Tatort, die Würgemale an der Leiche. Ganz im Sinne des »Spurenparadigmas«, wie es Carlo Ginzburg als kultur- und wissenschaftshistorisches Erkenntnismodell des 19. Jahrhunderts herausgearbeitet hat²³, setzt der Detektiv die Wahrheit aus den Indizien am Tatort zusammen, und diese sind nichts anderes als die Zeichen des Ungewöhnlichen, die auf das Verbrechen hinweisen, das den ursprünglichen Zustand des Opfers und seiner Umgebung zerstört hat. Die Spurenlese ist an diesem Punkt etwas rein Gegenständliches, bei dessen Untersuchung das Motiv und die Psychologie des Verbrechens keinerlei Rolle spielen. Damit repräsentiert die detektivische Vorgehensweise ein Verfahren, das sich von der oft falschen Tiefgründigkeit ideeller Wahrheitsfindung abgrenzt: »[. . .] Die Wahrheit liegt nicht immer in einem Brunnen. Ja, was die wichtigeren Aufschlüsse betrifft, so glaube ich fest, daß sie sich immer an der Oberfläche befindet. Dunkel ist es in den Tälern, wo wir sie suchen, nicht aber auf den Berggipfeln, wo sie zu finden ist [. . .].«²⁴, wie Dupin erklärt.

Dupins Denkmodell zeichnet also zunächst das Konkrete aus. Die Formulierung der »*plane of the ordinary*« ist aber durchaus weiter zu fassen, denn der Begriff »*plane*« bezeichnet in seiner ursprünglichen Bedeutung die Oberfläche geometrischer Körper, ist also mathematisch konnotiert.²⁵ Der zerrissene Vorhang in einem ansonsten »harmlos« aussehenden Interieur, um bei diesem Bild zu bleiben, ist die materielle glatte Oberfläche, aus der etwas Ungewöhnliches hervorsticht; zum anderen ist die »Oberfläche des Gewöhnlichen« aber auch eine mathematische Formel, mit der die Wahrheit gefunden werden soll, und das ist in diesem Fall die Wahrscheinlichkeitsrechnung nach Laplace. Bekanntermaßen kannte Poe sich in der Mathematik, wie auch in anderen Zweigen der Naturwissenschaften, sehr gut aus, nicht zuletzt aufgrund seiner mathematischen Studien in der Militärakademie West Point.²⁶ In den Kriminalgeschichten werden mathematische Diskurse laufend thematisiert und innerhalb der

analytischen Bemühungen Dupins angewandt. Auf die Wahrscheinlichkeitsrechnung wird dabei besonders häufig verwiesen, was kulturhistorisch gesehen nicht ungewöhnlich ist, denn im 18. und 19. Jahrhundert wurden Phänomene aus allen Lebensbereichen mit den Mitteln der Wahrscheinlichkeitsrechnung untersucht – vom Glücksspiel über juristische Probleme, bis hin zur Errechnung von Lebenserwartungen.²⁷ Dupin löst mit ihrer Hilfe Kriminalfälle. Dabei versucht er in einer Menge von wahrscheinlichen Ereignissen die Punkte zu finden, die aus der Menge der Wahrscheinlichkeit herausragen und so ein System jenseits des Erwartbaren und Gewöhnlichen erkennen lassen: Die Wahrheit ist dort zu finden, wo eine Unregelmäßigkeit in den Gleichungen entsteht. Ein Salon mit zerrissenen Vorhängen steht somit nicht nur für die materiale Spur, die sich im Interieur abdrückt. Dieser Salon ist das Sinnbild für die Verknüpfung von Mathematik und Literatur, diejenige Kombination, die laut Dupin das Ideal eines jeden brillanten Geistes darstellt.²⁸ So ist sein würdigster Gegner der Minister D. aus dem »Purloined Letter«, der gleichzeitig Mathematiker *und* Dichter ist.

Poes mathematisches Erzählverfahren überzeichnet schon fast die dominante Rolle der Analyse, die diese in der spurenorientierten Kriminalerzählung spielt. Das intellektuelle Spiel der Rätsellösung ist Triebfeder und Handlungskatalysator dieses literarischen Modells. Hoffmann dagegen sucht nicht das eine Detail, das über der Oberfläche des Gewöhnlichen liegt, er zieht ganz im Gegenteil das Netz der Verwirrung immer enger, indem er Phantasien, die der Hysterie entspringen, zu einem Motiv kombiniert und das Verbrechen immer in Zusammenhang mit dem Affekt stellt. Das Unbewußte als ein wichtiges Themenfeld der Kriminologie beschäftigte Hoffmann auch als Juristen.²⁹ Doch während der *Jurist* Hoffmann versucht, klare Grenzen zwischen bewußt und unbewußt zu ziehen, verwischt der *Schriftsteller* Hoffmann diesen Grat. Die Marquise de la Pivardiere reagiert mit Ohnmachtsanfällen, Erbleichen, Erröten und Zittern auf die entscheidenden Begegnungen mit den Akteuren des Rechtsstreits, der sich um den angeblichen Mord an ihrem Ehemann rankt. Die Diskrepanz zwischen Aussage und Affekt erinnert an das bis ins frühe 19. Jahrhundert gängige Gebärdenprotokoll, das bei den Vernehmungen von Verbrechern nicht nur Sprachzeichen, sondern auch paralinguistische Zeichen wie die eben erwähnten aufzeichnete.³⁰ Aufgrund der Mehrdeutigkeit des notierten Affekts wurde das Gebärdenprotokoll wieder abgeschafft, nicht zuletzt zugunsten des eindeutigen Zeichens, das der Fingerabdruck darstellt. Mechanische, unbewußte Bewegungen stehen bei Hoffmann, wie auch bei Dostojewski, in Verbindung mit dem Verbrechen. Der Affekt repräsentiert hier die Mehrdeutigkeit eines Mordmotivs, verlagert die Wahrheitsfindung in den Bereich des Spekulativen. Während die spurenanalyisierende Kriminalgeschichte Mathematik und Literatur zu einer »logischen Intuition« verbindet, fächert die motivorientierte Kriminalerzählung die zahlreichen Deutungsmöglichkeiten der Psychologie eines Verbrechens auf.

Motiv und Spur. – Sicherlich stellt diejenige Kriminalgeschichte, welche die Spur in ihr Zentrum stellt, die literarische und dramatische Umsetzung der gesellschaftlichen und technologischen Errungenschaften der letzten zweihundert Jahre dar; der Verbrecher wurde entmündigt durch den Fingerabdruck³¹ und die DNA-Analyse, das objektive Deuten von Indizien ermöglicht einen rationalen Umgang mit Verbrechen, die schwer zu begreifen, aber zumindest jetzt aufzuklären sind. Die spurenanalyisierende Kriminalerzählung ist eine populäre Ode an die moderne Kriminalistik, die die geniale Mischung aus Intuition und Logik des Ermittlers bewundert und der hoch technisierten Spurensicherung und Pathologie mit verspielter Faszination begegnet.

Und doch gibt es ja auf der anderen Seite die Kriminologie, die das Verbrechen an sich verstehen will und ebenfalls einen Erzählrend begründet. Der Ermittler eines Motivs taucht in die oftmals mehrdeutige und verwirrende Psyche eines »seelischen Verbrecherprofils« ein, eine Grundsituation, die sich natürlich weniger für einen stringenten Plot eignet als das klar geordnete Rätselspiel der Spurenanalyse. Es läßt sich aber nicht leugnen, daß es immer wieder fiktionale Detektive gibt, die sich dieser Aufgabe verschrieben haben. Während Poe ständig die geringe Bedeutung des Motivs betont, indem er beispielsweise in den *Murders in the Rue Morgue* einen Orang-Utan, den keinerlei Motiv zum Mord treibt, als Täter einsetzt, entwickelt Hoffmann ein starkes Mordmotiv für einen Mord, der überhaupt nicht stattfindet – eine Idee, die in ähnlicher Form auch der Handlung der *Brüder Karamasow*³² Dostojewskis zugrunde liegt. Damit können Hoffmann und Dostojewski als Verfasser derjenigen Kriminalgeschichten angesehen werden, die programmatisch das Gegenmodell zum Poeschen Typus repräsentieren.

Wie sich gezeigt hat, ergeben sich durch die jeweilige Betonung der Spur oder des Motivs sehr unterschiedliche Herangehensweisen an die Versatzstücke Tat, Tatort, Leiche, Mörder und Ermittler. Beide Modelle weisen aber doch so viele Ähnlichkeiten auf, daß sie weiterhin als Kind einer einzigen Gattung erkennbar bleiben – dies vor allem gerade aufgrund der Tatsache, daß sie über die identischen Versatzstücke verfügen, außerdem eint beide Modelle die Technik der Montage: Die Kriminalerzählung erscheint immer als heterogenes Textgebilde, das montiert ist aus Perspektiven und Textelementen, die sich aus der Reaktion der Öffentlichkeit und den Methoden der Detektion ergeben; Zeitungsberichte, Zeugenaussagen, Pathologiebefunde, Tatortberichte, Plädoyers und Anklageschriften gehören in das Erzählrepertoire jeder Kriminalgeschichte. So baut sowohl die spurenanalyisierende als auch die motivorientierte Kriminalerzählung mit denselben Bausteinen. Aber die unterschiedliche Gewichtung der Teile »Spur« und »Motiv« stellt Kriminalistik gegen Kriminologie, Analyse gegen Affekt, Einfachheit gegen Verwirrung, Oberfläche gegen Tiefe(npsychologie), Mathematik gegen Hysterie.

Anmerkungen

- 1 *The Murders in the Rue Morgue* ist 1841, *The Mystery of Marie Rogêt* 1842–43 und *The Purloined Letter* erstmals 1844 erschienen.
- 2 *Das Fräulein von Scuderi* ist Teil des Novellenzyklus *Die Serapionsbrüder*, dessen vier Bände von 1819–21 erschienen.
- 3 *Die Marquise de la Pivardiere* erschien 1821. Genau wie das *Fräulein von Scuderi* basiert die Erzählung auf den von Pitaval gesammelten Kriminalfällen, die bis ins 19. Jahrhundert in ständig aktualisierter Form stark rezipiert und unter anderem in deutscher Übersetzung von Schiller verlegt wurden.
- 4 Vgl. Richard Alewyn: *Das Rätsel des Detektivromans*, in: Adolf Frisé (Hg.): *Definitionen*, Frankfurt/Main 1963.
- 5 Vgl. Johannes F. Lehmann: *Lebensgeschichte und Verbrechen. E.T.A. Hoffmanns »Die Marquise de la Pivardiere« und die Gattungsgeschichte der Kriminalerzählung*, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*, 49(2005).
- 6 Mit diesen Problemen der Gattungstheorie beschäftigen sich unter anderen Hans-Otto Hügel: *Untersuchungsrichter, Diebsfänger, Detektive. Theorie und Geschichte der deutschen Detektiv-erzählung im 19. Jahrhundert*, Stuttgart 1978. Außerdem Nancy Harrowitz: *Das Wesen des Detektiv-Modells. Charles S. Peirce und Edgar Allan Poe*, in: Umberto Eco, Thomas A. Sebeok (Hg.): *Der Zirkel oder Im Zeichen der Drei. Dupin, Holmes, Peirce*, München 1985.
- 7 Vgl. Walter Benjamin: *Paris. Die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts: IV. Louis-Philippe oder das Interieur*, in: Benjamin: *Gesammelte Schriften*, Bd. V.1, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt/Main 1989, S. 52–53.
- 8 E. A. Poe: *Die Morde in der Rue Morgue*, übersetzt von Barbara Cramer-Nauhaus, in: Poe: *Sämtliche Erzählungen in vier Bänden*, Bd. 2, hg. von Günter Gentsch, Frankfurt/Main 2002, S. 19 f. (E. A. Poe: *The Murders in the Rue Morgue*, in: Poe: *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, with an Introduction by Hervey Allen, New York 1938, S. 147: »The apartment was in the wildest disorder – the furniture broken and thrown about in all directions. There was only one bedstead; and from this the bed had been removed, and thrown into the middle of the floor. On a chair lay a razor, besmeared with blood. On the hearth were two or three long and thick tresses of grey human hair, also dabbled in blood, and seeming to have been pulled out by the roots. Upon the floor were found four Napoleons, an ear-ring of topaz, three large silver spoons, three smaller of *métal d'Alger*, and two bags, containing nearly four thousand francs in gold. The drawers of a *bureau*, which stood in one corner, were open, and had been, apparently, rifled, although many articles still remained in them.«)
- 9 Vgl. zum Beispiel den Detektivroman *Le mystère de la chambre jaune* (1907) von Gaston Leroux, der sich auch direkt auf den »Geschlossenen Raum« der *Murders in the Rue Morgue* bezieht.
- 10 E.T.A. Hoffmann: *Die Marquise de la Pivardiere. (Nach Richer's Causes Célèbres)*, in: Hoffmann: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, Bd. 3, hg. von Hartmut Steinecke, Frankfurt/Main 1985, S. 753 f.
- 11 Zwar berichtet der Erzähler am Ende der Geschichte, was sich am Tatort zugetragen hat, aber erst, nachdem Dupin den Fall gelöst hat. Die Schilderung der Tat liegt also außerhalb der *Whodunnit*-Konstruktion.

- 12 E.T.A. Hoffmann: *Das Fräulein von Scuderi. Erzählung aus dem Zeitalter Ludwig des Vierzehnten*, in: Hoffmann: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, Bd. 4, hg. von Wulf Segebrecht, Frankfurt/Main 2001, S. 790.
- 13 Ebd., S. 810 f.
- 14 Fjodor M. Dostojewskij: *Verbrechen und Strafe*, aus dem Russischen von Swetlana Geier, Zürich 1994, S. 107.
- 15 Rembrandt: *Die Anatomie des Dr. Nicolaes Tulp*, 1632. Öl auf Leinwand, 169,5 x 216,5 cm, Den Haag, Mauritshuis.
- 16 Edgar Allen Poe: *Das Geheimnis um Marie Rogêt. Eine Fortsetzung zu den »Morden in der Rue Morgue«*, übersetzt von Heide Steiner, in: Poe: *Sämtliche Erzählungen in vier Bänden*, Bd. 2, S. 194 (Hervorhebung im Original). (E. A. Poe: *The Mystery of Marie Rogêt. A Sequel to »The Murders in the Rue Morgue«*, in: Poe: *The Complete Tales and Poems of Edgar Allen Poe*, S. 184: »I. . . I When this distension has so far progressed that the bulk of the corpse is materially increased without a corresponding increase of mass or weight, its specific gravity becomes less than that of the water displaced, and it forthwith makes its appearance at the surface. But decomposition is modified by innumerable circumstances – is hastened or retarded by innumerable agencies; for example, by the heat or cold of the season, by the mineral impregnation or purity of the water, by its depth or shallowness, by its currency or stagnation, by the temperament of the body, by its infection or freedom from disease before death. I. . . I.« [Hervorhebung im Original].
- 17 Ebd., S. 196. (Ebd., S. 185: »I. . . I I have shown how it is that the body of a drowning man becomes specifically heavier than its bulk of water, and that he would not sink at all, except for the struggle by which he elevates his arms above the surface, and his gasps for breath while beneath the surface – gasps which supply by water the place of the original air in the lungs. I. . . I But no one supposes her to have been drowned; and, dying before being thrown into the river, she might have been found floating at any period afterward whatever. I. . . I.«)
- 18 E.T.A. Hoffmann: *Die Automate*, in: Hoffmann: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, Bd. 4, S. 397.
- 19 E. A. Poe: *Mälzels Schachspieler*, übersetzt von Reinhild und Gunter Böhnke, in: Poe: *Brief an B. Essays*, Leipzig 1987, S. 31. (E. A. Poe: *Maelzel's Chess-Player*, in: Poe: *The Complete Tales and Poems of Edgar Allen Poe*, S. 433 f.: »Their operation I. . . I must necessarily have reference to the eye of the spectator. We at once concluded that these mirrors were so placed to multiply to the vision some few pieces of machinery within the trunk so as to give it the appearance of being crowded with mechanism. Now the direct inference from this is that the machine is not a pure machine.«)
- 20 Poe: *Die Morde in der Rue Morgue*, S. 10 (Hervorhebung im Original). (Poe: *The Murders in the Rue Morgue*, S. 141: »I. . . I where the pieces have different and bizarre motions, with various and variable values, what is only complex, is mistaken (a not unusual error) for what is profound.« [Hervorhebung im Original].
- 21 Vgl. E. A. Poe: *Der entwendete Brief*, übersetzt von Heide Steiner, in: Poe: *Sämtliche Erzählungen in vier Bänden*, Bd. 3, hg. von Günter Gentsch, Frankfurt/Main 2002. (E. A. Poe: *The Purloined Letter*, in: Poe: *The Complete Tales and Poems of Edgar Allen Poe*).
- 22 Poe: *Das Geheimnis der Marie Rogêt*, S. 187. (Poe: *The Mystery of Marie Rogêt*, S. 180: »I. . . I I have therefore observed that it is by prominences above the plane of the ordinary, that reason feels her way, if at all, in her search for the true I. . . I.«)
- 23 Vgl. Carlo Ginzburg: *Indizien: Morelli, Freud und Sherlock Holmes*, übersetzt von

- Christiane Spelsberg und Roger Willemssen, in: Eco/Sebeok (Hg.): *Der Zirkel oder Im Zeichen der Drei. Dupin, Holmes, Peirce*.
- 24 Poe: *Die Morde in der Rue Morgue*, S. 28. (Poe: *The Murders in the Rue Morgue*, S. 153: »[...] Truth is not always in a well. In fact, as regards the more important knowledge, I do believe that she is invariably superficial. The depth lies in the valleys where we seek her, and not upon the mountain-tops where she is found. [...]«).
- 25 Vgl. den Eintrag zu »plane« in: Paul Procter u. a. (Hg.): *Cambridge International Dictionary of English*, Cambridge 1995, S. 1075: »(in GEOMETRY ((= science of shapes and surfaces)) a flat or level surface which continues in all directions.)«
- 26 Vgl. John T. Irwin: *Reading Poe's Mind: Politics, Mathematics and the Association of Ideas in »The Murders in the Rue Morgue«*, in: *American Literary History*, 4(1992)2.
- 27 Vgl. Jean Dieudonné: *Geschichte der Mathematik 1700-1900. Ein Abriss*, aus dem Französischen übersetzt von Ludwig Boll u.a., Braunschweig 1985, S. 709.
- 28 Der Bezug in *Eureka* auf die Formulierung der »plane of the ordinary« in den *Murders in the Rue Morgue* betont noch einmal die Verbindung von Dichtung und Mathematik, die in *Eureka* auf die Spitze getrieben ist – in Form eines teilweise ekstatisch gedichteten naturwissenschaftlichen Traktats.
- 29 Vgl. Harald Neumeyer: *Unkalkulierbar unbewusst. Zur Seele des Verbrechers um 1800*, in: Gabriele Brandstetter; Gerhard Neumann (Hg.): *Romantische Wissenspoetik. Die Künste und die Wissenschaften um 1800*, Würzburg 2004.
- 30 Vgl. ebd., S. 169–172.
- 31 Vgl. Peter Becker: *Verderbnis und Entartung. Eine Geschichte der Kriminologie des 19. Jahrhunderts als Diskurs und Praxis*, Göttingen 2002, S. 348.
- 32 Vgl. Fjodor Dostojewskij: *Die Brüder Karamasow*, aus dem Russischen von Swetlana Geier, Zürich 2003. – Dostojewski entwickelt in diesem Roman das Motiv des Vatermords für alle drei legitimen sowie den illegitimen Sohn, der sich dann schließlich als der Mörder des Vaters Karamasow entpuppt; doch bis zu dieser Enthüllung halten die Beteiligten sowie der Leser den Hauptverdächtigen Dmitri für schuldig, da sein starkes Motiv ihn schuldig erscheinen läßt.