

WOLFGANG BRYLLA
(UNIwersytet Zielonogórski, Zielona Góra)

ERICH LOESTS EXKURS IN DIE KRIMINALLITERATUR. DER DDR-KRIMI ZWISCHEN KONVENTION UND TRAVESTIE

ABSTRACT

After leaving a GDR prison, in the 60s, Erich Loest started to write crime stories under the pseudonym Hans Walldorf. His series of only a few novels finishes with the short story collection entitled *Oakins macht Karriere*. In his stories, presenting the investigations by a London detective Pat Oakins, Loest did a specific kind of travesty of a classic genre convention, going away from a socialistic-didactic character of crime stories in Eastern Germany.

KEYWORDS: Erich Loest, Raymond Chandler, crime fiction, GDR, narrative travesty

STRESZCZENIE

Po wyjściu z ernerdowskiego więzienia Erich Loest zaczął w latach 60. pisać pod pseudonimem Hans Walldorf kryminały. Jego serię zaledwie kilku powieści kończy zbiór opowiadań *Oakins macht Karriere*. Loest w poszczególnych historiach, opowiadających o toczących się śledztwach prowadzonych przez londyńskiego detektywa Pata Oakinsa, dokonał swoistego rodzaju trawestacji klasycznej konwencji gatunkowej, odchodząc od socjalistyczno-dydaktycznego charakteru kryminału we wschodniej części Niemiec.

SŁOWA KLUCZOWE: Erich Loest, Raymond Chandler, kryminał, NRD, trawestacja narracyjna

In der deutschen Literaturgeschichte wird dem DDR-Kriminalroman eher eine sekundäre Rolle zugeschrieben (Schmidt 1989: 664–671). Obwohl gegenwärtig zum ostdeutschen Krimi einige Studien vorliegen – und obwohl dieser gattungsspezifische Ableger im Grunde ausgiebig erforscht ist (Dworak 1974; Jäger 1978; Hillich 1989; Kehrberg 1998; Germer 1998; Przybilka 1998; Meier 1999; Hillich 2005; Parra-Membrives 2013) –, wird ihm im literarischen Diskurs keine große Beachtung geschenkt. Abgestempelt als sozialistisch-didaktische Bekehrungsliteratur, wie bei Peter Nusser (2003: 36), die während des vierzig Jahre langen Bestehens des Arbeiter- und Bauernstaates nicht in der Lage war, sich vom ihr inhärenten und von den entsprechenden kulturellen Behörden der regierenden Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands (SED) oktroyierten Primat der (Zwangs)Politisierung

und Instrumentalisierung zu befreien und zu emanzipieren (vgl. Meier 1999: 341; Nusser 2003: 125), verschwand sie in der literarischen Wahrnehmungs- und Rezeptionsversenkung. Mitte der 1980er Jahre hat Richard K. Flesch den Ostkrimi fast schon der Lächerlichkeit preisgegeben, indem er zu konstatieren vermochte, dass der Krimi ostdeutscher Prägung nach „Kohlsuppe, Zweitaktgemisch und schlechtverbrannter Braunkohle“ rieche (Flesch 1985: 151). Als Einladung zur möglichen Lektüre sind diese Zeilen keineswegs zu deuten. Deswegen ist es kaum verwunderlich, dass die Abneigung der Forschung gegen den DDR-Kriminalroman automatisch auch auf die Response-Ebene übergegangen ist. Krimis aus der Zone wurden von vornherein als minderwertige Trivialware abgetan, mit der vonseiten der Partei versucht wurde, „bewusstseinsbildende Aufgaben“ zu verfolgen (Dworak 1974: 251) und somit auch das Genre für eigene politische Ziele zu missbrauchen. Etliche Krimiexperten, wie Wolfgang Mittmann (2003), haben sich vor solcher zwangsläufigen Diskreditierung und Stigmatisierung gewehrt, indem sie im ostdeutschen Kriminalroman einerseits die politische Vereinnahmung von oben erkennen, andererseits jedoch die DDR-Kriminalliteratur eben als Kriminalliteratur analysieren. Den Krimi ‚made in GDR‘ mit „westlichen Maßstäben“ zu messen, meint Mittmann (1997: 126), führe schnell zu pauschalisierenden Urteilen, die die Gattung im schiefen Licht erscheinen lassen.

Zu den Autoren, die in der Deutschen Demokratischen Republik Krimigeschichten produziert haben, gehört Erich Loest, dessen Lebensabschnitt als Krimischriftsteller lange Zeit verschwiegen wurde. Unter dem Pseudonym Hans Walldorf schrieb Loest von 1967 bis 1975 Kriminalromane (dazu Costabile-Heming 2014: 146), die er als Brotarbeit verstand (siehe Loest 2006: 197; Loest 1982). Seine Verbrechensstorys weichen insoweit vom strukturellen Erzählmuster des Ostkrimis ab, als sie vollkommen auf die Handlungsinvolvierung in die sozialistische Gegenwart verzichten, denn die Abenteuer um den Scotland Yard-Inspektor George Varney und den *private eye* Pat Oakins finden nicht an der Spree statt, sondern im kapitalistischen Westen – in England. Und eben diesen (modernen) Detektivverzahlungen könnte man das Etikett Anti-Krimi (vgl. Kniesche 2015: 81–82) bzw. Krimi-Travestie verleihen. Im Folgenden werden Loests Kriminalerzahlungen um Oakins – *Oakins macht Karriere* (1977) – in den Fokus rücken, die auf ihre Schablonhaftigkeit oder ihren Konventionsbruch hin geprüft werden. Es soll bewiesen werden, dass es Loest trotz der vorgezeichneten Entwicklungsrouten und sozialistischen antiimperialistischen Dogmen, trotz der Planwirtschaft und politischen Abschottung gelungen ist, im Stasi-Land eine Krimi-Subgattung aus der Taufe zu heben, die bewusst mit ihren konservativen Richtlinien herumjongliert, sich gegen die Schreibkodizes stellt und eine Krimiform an den Tag legt, die im großen Krimi-Universum auch heutzutage eine Seltenheit bildet.

LOEST VS. KRIMINALROMAN I: SELBSTREFERENZ

Liest man sich Oakins-Geschichtenband durch, fällt das bis auf die Spitze getriebene literarische Spiel von Loest auf, das sich auf eine gattungsorientierte Selbstbezugnahme gründet. Immer wieder stößt man während der Lektüre auf Textstellen, die als intertextuelle Referenzen auf das Krimi-Genre zu lesen sind und die mehr oder weniger als solche auch kenntlich gemacht werden. Der Loest-Erzähler, den man, bediene man sich narratologischer Theorie, als heterodiegetischen, also einen Er-Erzähler, titulieren kann, der jedoch auch Einblicke in die Gedankenwelt der Hauptfigur – Oakins – besitzt, verweist stets auf kriminalliterarische Urquellen wie Raymond Chandler oder Erle Stanley Gardner und Georges Simenon¹, die allerdings keinesfalls für die Erzählstruktur und -weise des Loest'schen Verbrechenskosmos Pate standen, wenschon für dessen Oakins-Helden, der seine Herangehensweise als Privatschnüffler mit der von Philipp Marlowe, Perry Mason oder Inspektor Maigret vergleicht. In *Prämie: zehntausend Pfund* wird aus dem Oakins-Blickwinkel sogar ein länger Abschnitt aus der theoretischen Schrift Chandlers *Die simple Kunst des Mordens* (1975: 340–341) angeführt, in der er 1944 die Darstellbarkeit des Detektivs und die Erzählprogrammatik des *hardboiled* thematisierte. Bei Loest wird dieses berühmte Chandler-Statement in verkürzter, zum Teil travestierter, nicht aber abgemildeter Form wiedergegeben:

Der Detektiv mußte auf der erbärmlichen Straße des Lebens ein ganzer Mann und ein einfacher Mann und dennoch ungewöhnlich sein. Er mußte reden, wie man in dieser Zeit redete, also kräftig und gescheit, mit feinem Gefühl dafür, was lächerlich war. Er mußte einsam sein und keine Beleidigung einstecken, ohne sich genau und leidenschaftlich zu rächen.

(Loest 1986: 11–12)

Dieser Einschub wird durch einen erzählerischen, vom Oakins-Standpunkt aus markierten, Kommentar flankiert: „Nichts hatte Chandler davon gesagt, daß ein Detektiv reich sein und von einem Büroschemel aus mit Hilfe einer Kartei seine Fälle klären müßte. Das war Gardners Masche. Aber Oakins wollte kein Gardner-Held sein – war er gerade spießbürgerlichen Fallstricken entronnen?“ (Loest 1986: 12).

Durch den Rekurs auf literarische Vorbilder wird eine dementsprechende literarische bzw. fiktionale Authentizität evoziert; von einer realistischen Text-Welt-Bezogenheit lässt sich an diesem Punkt schwer sprechen, da Oakins' Handeln nicht in der ‚wirklichen Wirklichkeit‘ von England der 1970er Jahre, sondern in der Textwirklichkeit seiner bevorzugten Pflichtlektüren zutage gefördert wird. Indem Oakins sich in den schwarzen Krimi eines Chandler, in die Anwaltsromane eines

¹ An einer Stelle kommt auch Francis Durbridge vor (Loest 1986: 8), dessen Krimis – hauptsächlich die Paul-Temple-Romane – verfilmt wurden; in Westdeutschland erfreute sich Durbridge großer Beliebtheit.

Gardner und in den (europäischen) Polizeikrimi eines Simenon vertieft, kommt er zum Schluss – oder besser gesagt zum Trugschluss –, dass das Sich-Festklammern an seinen Buchhelden ihm den nötigen Respekt im Detektivgeschäft und finanziellen Erfolg beschern wird. In einer Seifenblase, die stets zu platzen droht, weil sie eine entfremdete Welt bewahrt und sie von der Außenwelt verschantzt, lebend, muss Oakins unterschiedliche Hürden bewältigen, die jedoch nicht abgekupfert aus den Chandler-Romanen zu sein scheinen, sondern eine völlig andere nicht-literarische Qualität vorweisen. Verursacht wird ein Clash – ein Zusammenstoß von zwei Verständnisswelten, die miteinander nicht kompatibel sind, die gleichzeitig jedoch in ihrem Wesen und ihrer Grundidee sozusagen wahr sind. Diese von Loest, von Oakins, aber auch von der Lektüre ausgelöste Karambolage gipfelt letztendlich in der Selbstbezweiflung Oakins', welchen Weg er als Detektiv einschlagen soll: den vom skrupellosen *private eye* Marlowe, der jeder Gefahr mit einem Lächeln im Gesicht trotzt und der sich nicht runterkriegen lässt, den von Mason, einem gutaussehenden und gutangezogenen Staatsanwalt mit *high class*-Manieren, der seine kriminellen Fälle bequem von seinem Büro aus mithilfe einer Sekretärin Della Street löst, oder den von Maigret, was im Endeffekt dazu führen würde, dass Oakins vom Privatgeschäft Abschied nehmen und bei Scotland Yard, auf Empfehlung des dort dienenden Inspektors Varney, anheuern müsste. Tatsächlich ist jedoch die Wahl, vor die Oakins gestellt worden war, eine Nicht-Wahl, denn jede von ihm getroffene Entscheidung ist in der außenliterarischen Textwelt resp. dem Welt-Text zum Scheitern verurteilt: „Durfte er genußsüchtig werden wie ein Gardner-Held? Mußte er die Eigenschaften von Chandlers und Gardners Recken kombinieren? [...] Oakins warf einen Blick auf die staatliche Reihe von Simenon-Romanen und dachte: Dann wäre mein gesamtes Gardner-Studium umsonst“ (Loest 1986: 68–69).

Früher hat er sich bewusst zu einem Chandler-Lebensstil entschlossen, aber dieser passte nicht mehr zu seinem neuen Image als Promiermittler, das er sich infolge des Kaufs eines großen Namensarchivs, einer Karteien-Enzyklopädie, um die ihn sogar die Polizei beneidet, erkaufte hatte:

Einen Abend lang las er in den Werken Gardners, um herauszufinden, ob er sich den bisherigen persönlichen Stil würde auch weiterhin leisten können: Rollkragenpullover und Wilderjacke. Kein Zweifel: Er würde manchmal ohne Krawatte nicht auskommen. [...] Abends, in seinem Zimmer, nahm Oakins die Chandlerbände aus dem Regal und verstaute sie in einem Karton. Sein Magen schmerzte dabei.

(Loest 1986: 44–45)

Loest baute seine Kriminalerzählungen auf zwei Ebenen auf: auf einer narrativen Ebene mit dem eher glücklos agierenden Detektiv Oakins, der in London und später durch Europa tingelt, und auf einer literarischen Metaebene, auf die im Zuge der zum Einsatz gekommenen Krimi-Verweise abgehoben wird. Der Leserschaft werden zwei Lektüren kredenzt, sie wird dazu aufgemuntert, zwei Lesart-Brillen aufzusetzen und

zwischen den Ebenen zu pendeln. Denn einerseits können die Oakins-Erzählungen schlicht als Kriminalerzählungen interpretiert werden, in denen der Hauptprotagonist mehr schlecht als recht mit sich selbst und der Umwelt zurande kommt. Und andererseits können sie als *pulp*-fiktionale Selbstreflexion des Gattungszweigs gedeutet werden, als Literatur in der Literatur, sozusagen als Binnenliteratur. Von Loest werden den Lesern zwei Optionen, zwei Lesebahnen zur Verfügung gestellt, die parallel zueinander laufen, die sich jedoch auch im Erzähldickicht über- und durchkreuzen: Erstens kann man die Oakins-Geschichten lesen, und zweitens kann man den Lesevorgang von Oakins verfolgen, quasi gegenlesen. Loest lädt die Rezipienten zum doppelten Leseprozess ein. Man observiert den lesenden Oakins – im Gegensatz zu seinen ‚Helden‘ liest er allerdings nicht die hinterlassenen Spuren, sammelt sie und überprüft Indizien bzw. Alibis (dazu Hühn 1998), sondern er liest Bücher. Seine Deduktionsarbeit beschränkt sich auf Romanstöbern. Weder die Chandler-Machart noch der übertriebene Gardner-Habitus garantierten ihm den finanziellen Flow, geschweige denn die Krimi-Bibliothek.² Oakins wird zum Affen gemacht und wie ein Greenhorn im Wilden Westen auseinandergenommen: er fällt einer simplen, leicht zu überschaubaren Intrige von Söhnen des ehemaligen Privatermittlers Harrison, von dem er die Schubladenkartei gekauft hatte, zum Opfer. Eingesperrt in einem rostigen Metallcontainer aus dem Zweiten Weltkrieg vor der Südküste Englands, weiß er sich nicht zu helfen. Auch im Gardner-Roman, den er mit sich schleppte, findet er nicht die gewünschte Erlösung. Ganz zum Schluss, als Oakins seine Detektei verliert und wieder von Neuem anfangen muss, kommt die Erkenntnis:

Er war so, wie Chandler seine Detektive wollte: Auf sich gestellt, niemandem verpflichtet und von niemandem abhängig, einfach und klar denkend, redend, wie man in dieser Zeit redete, nämlich einfach und geschickt, von niemandem eine Beleidigung einsteckend, ohne sich exakt und erbarmungslos zu rächen. [...] [D]enn so erbittert sich Privatdetektive auch bekämpften, so mußten sie doch gegenüber der Polizei, gegenüber den Bullen einig sein, der große Raymond Chandler hatte es so gelehrt. Oakins warf sich vor, daß er einige Male in den letzten Wochen nicht an dieses Gesetz gedacht hatte.

(Loest 1986: 171)

Chandler selbst hat in seinen Notizen zum Kriminalroman einen Zehn-Punkte-Plan präsentiert, in dem er die Natur des Kriminalromans normiert, re-definiert und neujustiert. Wenn man so will, hat Chandler mit seinem Papier ein neues Credo (des *hardboiled*) niedergeschrieben, das Folgendes besagt. (1) „Der Kriminalroman muß sowohl hinsichtlich der Ausgangssituation als auch der Aufklärung glaubwürdig

² Oakins Privatsekretärin Mary Glenn sagt, der Ermittler solle Chandler und Gardner vergessen, denn er sei „[...] drauf und dran [...] zur komischen Figur zu werden. [...] Haben Sie die Werke des Francis Durbridge gelesen, kennen Sie seine Filme? Durbridge ist der Mann, der unsere Tage versteht. [...] Sie müssen alle [Romane] studieren! Und natürlich müssen Sie nach ihnen leben« (Loest 1986: 131–132). Mary Glenn, die Blufferin, ist am Schluss diejenige, die Oakins seinen Gegnern ausliefert. Somit lassen sich ihre Ratschläge als schlechtgemeinte Ratschläge identifizieren

motiviert sein“ (Chandler 1977: 262). Angestrebt werden soll die Glaubwürdigkeit der Handlung. Im Falle von Oakins ist sie selten bis gar nicht gegeben. Denn zwar sind die Figuren, die Umgebung und die Atmosphäre realistisch wiedergegeben (3), aber die Methoden des Verbrechens und der *modus operandi* der Ermittelnden sind nicht mehr real (2). So wird beispielweise von Oakins, ohne überhaupt gefahndet zu haben, der Fall in Island gelöst: es zeigt sich, dass in den Hamsterbacken (!) ein Mikrofon versteckt wurde, somit fungiert das Tierchen als lebende Wanze. Durch solche erzähltechnischen, bizarren Handgriffe gerät auch der „vernünftige Inhalt“ (4) der Erzählungen ins Wanken (Chandler 1977: 263). „Nicht ist schwieriger zu bewerkstelligen als eine Erklärung“ (Chandler 1977: 264), bemerkt Chandler und fügt hinzu, dass der Kriminalroman mit Blick auf seinen Aufbau leicht (5), einfach gestrickt sein muss. Bei Loest wird die Einfachheit der Handlung durch die Absurdität der Einzelfälle und die Unfähigkeit des Detektivs – Clowns? – Oakins herbeigeführt. Die Lösungen liegen klar auf der Hand, die Aufträge bilden keine Geheimnisse, deren Enträtselungen „angemessen intelligenten Leser[n]“ entgehen könnten (Chandler 1977: 265), sondern ähneln einem Abstellraum im Kuriositätenkabinett. Auf diese Weise wird bei Loest auch Punkt 7 des Chandler’schen Manifests – „wenn die Lösung einmal enthüllt ist, muß sie auch unvermeidlich sein“ (Chandler 1977: 265) – nicht erfüllt; der Verbrecher wird nur manchmal bestraft (gegen Punkt 9). „Im Kriminalroman darf man nicht alles gleichzeitig versuchen“, warnt Chandler vor überheblichem Mix-Experimentieren (8) (Chandler 1977: 265), denn die Konsequenz davon könnte die mangelnde *credibility* der Krimi-Handlung sein (10). Und da die meisten Krimi-Schriftsteller nicht imstande sind, oder sich an dieses Regelraster nicht halten wollen, weil die „Unredlichkeit [...] eine Sache der Absicht und der Verteilung der Gewichte“ sei (Chandler 1977: 267), erweist es sich als kaum möglich, einen „vollkommene[n] Kriminalroman“ zu schreiben (Chandler 1977: 270). Loests Oakins-Erzählungen sind allerdings nicht deswegen vollkommen, weil der Autor/Erzähler nicht in der Lage war, einige Fabel-Eckpfeiler zu statuieren, sondern weil sie absichtlich gegen das Bau- und Ordnungsprinzip, gegen die Erzählkonstitution des Kriminalromans vorgehen. Somit hat Loest – jedoch auf Umwegen – das von Chandler in Aussicht gestellte Ziel erreicht: „Das Paradoxe am Kriminalroman ist, daß sein Aufbau zwar nur selten – falls überhaupt jemals – einer gründlichen Überprüfung durch einen analytischen Verstand standhält, er aber gerade diese Art Verstand die größte Anziehungskraft ausübt“ (Chandler 1977: 271). Mithilfe der Selbstreferenzialität wird einerseits der „Ich-will-was-mehr-sein-als-nur-ein-Krimi“-Anspruch unterstrichen, andererseits wird jedoch analog dazu die Oakins-Sammlung in die Krimifamilie adoptiert und als Krimi gelesen, damit man überhaupt die Chance ergreift, ihn als Nicht-Krimi resp. Krimi-Parodie zu begreifen. Das intendierte gauklerische Spiel mit intertextuellen Autobezügen macht einen Puzzleteil des Pastiche-Bildes aus. Ergänzt wird es aber durch die Kategorien der Detektiv-Charakterisierung, der Art der zu lösenden Fälle und des zur Anwendung kommenden Sprachwitzes.

LOEST VS. KRIMINALROMAN II: DER DETEKTIV

Würde man den Versuch wagen, bei Oakins nach typischen Eigenschaften eines *dick* nach dem Gusto eines Marlowe Ausschau zu halten, wäre die Suche keinesfalls mit Erfolg gekrönt. Denn zwischen Loests Oakins und dem *hardboiled*-Detektivtyp, dem sozialen Outsider und lechzenden Welträcher (vgl. Karsunke 1978; Jameson 1998), der nicht nach den Gesetzen der Gesellschaft, sondern nach seinen persönlichen Gesetzen verfährt, für den die Moral nur in Verbindung mit der Unmoralität besteht, gibt es kaum Gemeinsamkeiten. Oakins – ein kleingewachsener Mann, nur 1,51 Meter groß, der zu Hause Judoübungen ausführt, um seinen Körper stramm zu halten, und der großen Wert auf richtige Ernährung und Kalorienzufuhr legt – konterkariert den dreckigen, rabiaten Marlowe und Sam Spade, die literarischen Männlichkeitssymbole, die häufig sozusagen in Faustbereitschaft sind und kein Bedenken haben, den Gegner niederzuschlagen und ihm eins auszuwischen. Oakins ließe sich vor diesem Hintergrund als kleiner Fisch auffassen, als unmündiger Marlowe-Neffe, der noch in seiner Pubertätsphase steckt und der wegen seiner Körpergröße mehr oder weniger an depressiven Zuständen leidet; er fühlt sich im Konzert der Haudegen am falschen Platz, trotzdem will er sich in der Verbrechensgegend durchboxen. Wenn schon Marlowe die Underdog-Rolle zugeschoben werden kann (Schulz-Buschhaus 1975: 125), dann müsste man Oakins als Straßenköter klassifizieren, der von niemandem wahrgenommen wird und der nur ständig im Wege steht. Bedeutsam für ihn ist ein festes Einkommen, mit dem er sich und seine Detektei über Wasser halten kann. Marlowe dahingegen hat jegliche finanzielle Aspekte missachtet. Alle möglichen Aufträge hat er nicht aus einem pekuniären Grund angenommen, sondern aus seiner tiefen Überzeugung der Wiederherstellung der Gerechtigkeit, die in der verrückten Ganovenzeit, im Bandenkrieg auf den Straßen der amerikanischen Metropolen außer Kraft getreten ist. Marlowe ging es weniger um die Rekonstruktion einer intakten Welt, stattdessen vielmehr um die Eindämmung des sich ausbreitenden Elements des Bösen (dazu Brylla 2016: 266–273). Dem Bösen begegnet Oakins allerdings während seiner Abenteuer nur selten, um nichts zu sagen, gar nicht. Loests Detektivfigur ist weder imstande, die sich kurz vor der moralischen Zerstörung und Destrukturierung befindende, aus den Fugen geratene Welt zu retten, weil er es mit dieser Welt nicht zu tun bekommt. Auch die scheinbare Einschränkung des Schrecklichen ist nicht möglich, weil Oakins zum Schrecklichen gar keinen Bezug hat. Wo sich Oakins jedoch positioniert, ist die Londoner City, die Snobs- und *gentry*-Gesellschaft mit ihren alltäglichen, naiven Problemen.

Oakins selbst macht sich Gedanken, ob sein verändernder Lebensstil, nachdem er die Kartei, den Informationsschatz schlechthin, gekauft hat, kein Verrat an Chandler sei (Loest 1986: 15) zumal er selten Alkohol trinke: „Chandlers Detektive waren allesamt trinkfeste Gesellen, und so opferte Oakins seinem Ideal, wenn nötig, hin und wieder einen Teil seiner sportlichen Prinzipien“ (Loest 1986: 9). Oakins wird

von dem Erzähler als Milchbubi porträtiert, in dessen Interessenradius nur seine eigene Person fällt. Gesunde Kost und viel Sport sollen ihn physisch in Form halten. Gleichzeitig drohen seine psychischen und deduktiven Fähigkeiten den Bach runterzugehen. Im *hardboiled* wurde der logische und rationale Denkansatz zugunsten der Action heruntergespielt; die Privatdetektive waren stets auf Achse, um Zeugen zu befragen oder Tatorte zu besichtigen (Suerbaum 1984: 144–152; Nusser 2003: 48–54). Die Handlungsdraturgie speiste sich soeben nicht aus einem mysteriösen Geheimnis, das von einem *master mind* entschlüsselt werden sollte, wie im englischen Detektivroman, sondern aus permanentem Ortswechsel und Gefahrensituationen, in die der Held geraten ist. Allerdings wurden die Kriminalfälle von Marlowe & Co. nicht durch Zufall gelöst, eher infolge einer Kombination von wagemutigen Egotrips und – trotzdem – logischem Denken. Bei Oakins wird sowohl die erste als auch die zweite Variante nicht bedient; er ist zwar in Bewegung, kommt mit verschiedenen Menschentypen in Berührung, führt Befragungen durch und ist darum berühmt, eine Ursachen-Wirkung-Kette herauszustellen, seine Anstrengungen verlaufen sich jedoch im Sande. Woran es hapert, ist seine Einstellung als Detektiv. Eine Fifty-fifty-Chance rechnet er sich für die Klärung des Curtin-Falles aus, in dem es sich um einen in Italien vermissten Briten handelt, der mit einer anderen Frau zusammenlebt, seinen Tod vortäuscht, um mit dem Geld aus der Versicherung seine erste Frau auszuzahlen, die wiederum einen neuen Lebenspartner fand (Loest 1986: 36). Sich allerdings als Weltmeister der Detektivarbeit marketinggerecht zu vermarkten, dies weiß Oakins allzu gut. Als Angeber und Wichtiguer, der seine Niederlagen schönredet und die Schuld am Misserfolg immer bei den anderen sucht, setzt er sich u.a. am Revier der italienischen Polizei in Szene (Loest 1986: 40). Oakins' Schlagfertigkeit bleibt im Grunde auf sein Haustraining begrenzt; er gerät ab und zu in Reibereien, in den die Meinungsverschiedenheiten, wie im US-Krimi, mit den Fäusten geklärt werden, aber die Kampf- und Konfliktszenen weisen einen Slapstick-Charakter auf und ähneln einer Knabenprügelei im Kindergarten (vgl. Loest 1986: 72).

LOEST VS. KRIMINALROMAN III: DER FALL

Bei den Fällen, mit denen Oakins beauftragt wird, helfen ihm häufig zwei Brüder, die aus der Londoner Unterwelt stammen, sich im städtischen Straßenlabyrinth auskennen und für den Ermittler die Drecksarbeit übernehmen. Die Coppard-Brüder treten keineswegs als Watson-Figuren auf (dazu Brylla 2011: 28–44), die in den Denkprozess des Detektivs eingeweiht wären und die erzähltechnisch betrachtet das Erzählte statt transparenter zu machen, es um einiges, durch ihre Fehlschlüsse, in die Irre leiten und verdunkeln. Ihre Erzählfunktion stützt sich auf Redundanz; sie sind austauschbar und werden sozusagen als Attachment in die Erzählung eingebracht,

um so den Schein eines *hardboiled* zu wahren, in dem die *privat eyes* häufig auf die Hilfe ihrer Laufburschen angewiesen waren. Darüber hinaus stellte Oakins eine Bürosekretärin ein, die für die Instandhaltung und Aktualisierung der Kartei zuständig war, und später noch seine persönliche Sekretärin, Mary Glenn, mit der er – wie Goethe – auf Bildungsreise quer durch Europa geht mit dem Hauptziel, sich international einen Namen zu machen und somit die Werbetrommel für seine Londoner Agentur zu rühren. Oakins' Partnerin wird allerdings als Komplizin der Harrison-Brüder entlarvt, die mit dem gewichtigen Kartei-Verlust nicht zurecht kommen können, und denen jedes Mittel recht ist, Oakins aus dem Verkehr zu ziehen. Schon mit dieser Figurenkonstellation parodiert Loest das figurative Schema des *hardboiled*, dessen Helden – die Gesetzeshüter – zwar auch einiges hinter den Ohren hatten, aber deren moralisch-ethisches Rückgrat mehr oder minder einwandfrei gewesen war. Die Fälle, mit denen sich Oakins als angehender Shootingstar in der Ermittlerbranche auseinandersetzen muss, gleichen Fällen aus dem *TKKG-Club* und den *Die drei ???*, berühmten Detektivromanserien für Kinder und Jugendliche. Außer dem Versicherungsskandal, mit dem Loest seine Geschichtenreihe beginnt, muss Oakins auch einen verschwundenen, ausgepolsterten Elefanten aufspüren, der einer Adelsfamilie gestohlen und der letztendlich zu einer Tragtasche ‚geschlachtet‘ wurde, ist in der Maler-Szene unterwegs, wo er einem Schmuggelkomplott über den Ärmelkanal nachgeht – dabei eilt ihm Scotland Yard zu Hilfe – oder muss einen Steinblock der London-Bridge wiederfinden, denn ohne ihn könnte man die in Einzelteile zerlegte Brücke nicht nach Arizona verschiffen. Zur Klientel gehören keine Blondinen, die Oakins in seinem Büro aufsuchen, Zigaretten rauchend von ihren Problemen berichten. Die meisten Aufträge erhält Oakins telefonisch, er meldet sich vor Ort des Geschehens, nennt seinen Preis plus Spesen und fängt mit seiner Detektivarbeit an. Nicht durch düstere Milieus schreitet er, sondern durch helle Alltagssituationen, mit denen er nicht fertig wird. Wenn Marlowe aus dem Strudel, in den er geraten ist, sich selbst herausnavigieren muss, verwandelt Oakins geordnete Strukturen in solchen Strudel, aus dem er über weite Strecken selbst nicht hinaus weiß. Durch die Attribution der Fälle, ihrer Art und Weise, durch die Methodik des detektivischen Vorgehens wird der Krimi auf den Kopf und in Opposition zur Spielart des schwarzen Krimis gestellt, obwohl er, an der Oberfläche, mit denselben stilistischen Erzählmitteln arbeitet. Allerdings löst sich Loest von dieser eingefahrenen Paradigmatik insoweit ab, als er mithilfe derselben narrativen *tools* eine travestierte Anti-Krimi-Welt erschafft und eine Gattungskonvertierung auslöst, die einerseits auf Distanz zum Vorläufer geht, andererseits jedoch durch einen Approximationsakt Nähe zu eben diesem Vorläufer signalisiert. Auf der sprachlichen Ebene ist dieses Einerseits-Andererseits-Verhältnis außerordentlich gut erkennbar.

LOEST VS. KRIMINALROMAN IV: DER SPRACHWITZ

Spätestens seit Chandlers Hartgesottenen-Krimis, in denen der Detektiv als Ritter „ohne Furcht und Tadel“ (Buchloh/ Becker 1978: 21), oszillierend zwischen Gesetzesbruch und Gesetzstabilisierung, illustriert wurde, hat sich in der Kriminalliteratur eine präzise Detektivsilhouette eingebürgert, zu deren Markenzeichen nicht nur eine radikale Verwendung der männlichen Schlagkraft und eine radikale „verbale Aggressivität“ dazuzählen (Nusser 2003: 61). Zu Marlowes Haupteigenschaften gesellt sich außer der immer wieder zum Ausdruck gebrachten Kaltschnäuzigkeit auch ein gewisser Humor, der sich zwischen Ironie, Satire, Grotteske und Bosheit situieren lässt. Der zu verzeichnende Sprachwitz, der entweder in den geführten Dialogen in Erscheinung tritt, oder sich in metaphorischen Vergleichen äußert, bleibt jedoch nicht nur begrenzt auf die einzelne Detektivfigur; er setzt sich über diese figural-individuelle Limitation hinweg und spiegelt sich ebenfalls im Erzählen wider. Solche plotinterne Verfrachtung wurde bei Chandler natürlicherweise durch die Überlappung von Ermittler und Erzähler begünstigt. Allerdings auch bei anderen *hardboiled*-Autoren, die sich nicht unbedingt für ein Ich-Erzählerdiktum haben erwärmen können, lässt sich ein Faible für das humorvolle Kantige registrieren wie Stanley Ellin.

Loests Sprachwitz, der in den Oakins-Erzählungen zur Geltung kommt, orientiert sich zum einen an Marlowes Timbre, vor allem im Hinblick auf die Kommunikation zwischen dem Privatdetektiv und seinem Umfeld, zum anderen jedoch ist er der Skurrilität der Fälle und den laienhaft geführten Ermittlungen geschuldet. Stichwort: Situationskomik. Diese funktioniert nur im gegebenen Rahmen und ist in solchem Handlungszusammenhang verständlich. Für Loest ist jedoch keinesfalls eine Trennung der beiden Humorvarianten symptomatisch, sondern ganz im Gegenteil deren Synthetisierung. Oakins verbal-mündlicher Esprit resultiert aus dem Gaga-Charakter der Fälle, und *vice versa*. Die scheinbar aus allen Himmeln gefallenen Verpflichtungen, die den Wahrscheinlichkeits- und Realitätsaspekt im Grunde vermissen lassen, bedingen Oakins' Allüren, dessen Verhalten und Einstellung zu sich selbst, dem Umfeld und der Welt. Als Oakins eine Fischhändlergattin auftreiben muss, die ihren Mann verließ, kommt es zwischen dem Detektiv und der – sozusagen – zur Fahndung ausgeschriebenen Frau zum folgenden Gespräch, das in einem filmischen Schuss-Gegenschuss-Modus gehalten wird. Das Ambiente ist sowieso ‚zum Schießen‘: beide Parteien unterhalten sich ganz gemütlich bei einem Glas Kompott, die Frau ist gerade dabei, Nudeln zu kochen:

»Ihr Gatte«, sagte er beim Kompott, »macht sich ernsthafte Sorgen.« »Ich weiß, es ist immer so. Aber warum mußte er darauf bestehen, daß ich auch nach Feierabend noch Rollmöpfe wickelte? Ich hatte an diesem Tag bereits zweihundert Stück gespießt.« [...] Oakins riet: »Vielleicht sollten Sie Ihren Gatten überreden, daß er nur noch mit Konserven handelt?« »Eine gute Idee.« Die Frau nahm den Mantel, von der Tür her rief sie: »Ich werde mit meinem Mann darüber reden. Tschüs allerseits.«

(Loest 1986: 123)

Oakins wird von Loest in Handlungsgebiete gelotet, die wie prädestiniert für Action wären, die allerdings für Oakins bloß zu Beweisen seiner Selbstdemontage und Unfähigkeit werden. Während er im Stein-Diebstahlfall herumrecherchiert, tritt er auf einen Komposthaufen (Loest 1986: 130), von dem er aus die beschatteten Personen, ohne größeren Enderfolg, ausspioniert. Sein deduktives Ausschlussverfahren grenzt an Stupidität, denn Oakins ist schlichtweg nicht imstande, von seinem Gehirn Gebrauch zu machen, stattdessen sucht er ganze Zeit nach Erklärungen und Entschuldigungen, die ihn in einem besseren Licht hätten erscheinen lassen. Im festen Glauben, der hinkelsteingroße Brückenstein würde nach Frankreich abtransportiert, begibt er sich aufs Festland. Und als es sich zeigt, dass in der schweren Holzkiste nur ein Klavier verladen wurde, weiß Oakins die Weisheit *in persona* abzugeben. Nach einem kurzen Nahkampf mit Judogriffen befragt er die scheinbaren Mitwisser:

»Ihr Hundesöhne«, sprach er hinab, »beantwortet meine Fragen auf Ehre und Gewissen, sonst kommt ihr nie aus diesem Schlamm heraus. [...] Warum hat sie eine Speditionsfirma beauftragt, eine schwere Last zu befördern?« »Kumpel«, stöhnte es aus der Tiefe, »ist ein Klavier etwa keine schwere Last?« [...] »Wie ich von Anfang vermutete«, erklärte er dabei, »hat die Tragg den Stein nicht gestohlen. Ich wollte nur sichergehen.«

(Loest 1986: 114–115)

Der Unterschied zur narrativen Witzstilistik eines Chandler oder Hammett besteht hinsichtlich der Oakins-Erzählungen in der vorsätzlichen Ausnutzung des Humorpotentials, das von den Einzelfiguren ausgeht. Marlowe hüllt sich im Witz und Sarkasmus, weil nur mit solchen Mitteln die korrumpierte, von Mafiosi beherrschende Außenwelt verständlich gemacht werden kann; nur mithilfe des Humors gerät man in solcher Antiwelt nicht ins Wanken und kann sich vor einem persönlichen Untergang retten. Marlowes Kriminalaufträgen und Untersuchungen wohnen dabei keine humoristischen Komponenten inne. Loests Rückgriff auf das witzig-sprachliche Diktat von Marlowe sowie die bis in die Lächerlichkeit gezogenen Fälle, die dadurch an Ernsthaftigkeit verlieren, haben zum Ziel, nicht der äußeren Wirklichkeit Paroli zu bieten, sondern die Gattung zu parodieren und sie auf den Prüfstand zu stellen.

FAZIT

In den 1960er Jahren haben Pierre Boileau und Thomas Narcejac (1971: 296), die mit ihrem Perspektivenwechsel vom Detektiv zum Opfer als Erneuerer des Krimigenres gefeiert wurden, konstatiert, dass der eingebürgerte Detektivroman statt „den Triumph der Logik zu bezeichnen“, gegenwärtig „den Bankrott des Denkens zelebrieren“ muss. Dieses Bankrott-Postulat kann auch im Falle von Loest in Anschlag genommen werden. Die Bankrotterklärung tangiert in den Oakins-Geschichten nicht die innere Struktur der Gattung, nicht deren Sujet;

sie betrifft die Gattung als solche. Indem Loest seine Hauptfigur, obwohl ihr Marlowe Modell stand, zum Anti-Marlowe verunglimpfen lässt; indem Loest mehr oder weniger eine intertextuelle Re-Lektüre des *hardboiled* betreibt, kriminelle Unsinnfälle beschreibt und auf einen Sprachwitz zurückgreift, der statt die Gattung zu bereichern, sie nur in ästhetischer Hinsicht abstuft und herabwürdigt, wird der Kriminalroman zur Parodie seiner selbst. Bemerkenswert ist der Schluss der Oakins-Geschichtensammlung: der Detektiv telefoniert mit dem Fischhändler aus Brixton, dessen Frau sich wieder ab und davon machte: „»Schon gut«, versprach Oakins, »ich werde mich morgen um sie kümmern.« (Loest 1986: 172) Auf diese Weise kehrt das Erzählende zum Erzählbeginn zurück; der Kreis schließt sich. Kein Weiterkommen als programmatischer Aufruf, sondern ein langsamer Krebsgang in die ruhigen Gefilde des Bewussten, Gekantten und Sicheren. Allerdings soll Loest humoreske Travestierung des Kriminalgenres nicht als Requiem auf die Gattung, von dem Dürrenmatt sprach (Leonhardt 1990: 276–279), begriffen werden, als Minderschätzung und Kritik des Kriminalromans. Vielmehr, so der Eindruck, sind die Oakins-Storys eben wegen ihrer Parodieform als Huldigung der Gattung zu klassifizieren. Und dass dabei auf die Unzulänglichkeiten des Genres hingedeutet wurde, ist in die Parodie fest eingeschrieben. Loest hat zwar zeit seines Lebens versucht, sich von seiner Tätigkeit als Krimischriftsteller zu distanzieren, die er als „Retortenschreiben“ diffamierte, aber letztendlich erkannte er, dass es für ihn „eine gute Zeit“ gewesen sei: „Den Schwur, derlei nie wieder zu tun, hab’ ich längst abgelegt, es ist nicht nötig, ihn zu wiederholen. Im Blick zurück verblaßt der Zorn [...]“ (Loest 1982) Wie dem auch sei, welche Reaktionen die Kriminalliteratur bei Loest ausgelöst hatte oder nicht, bleibt festzuhalten, dass Ende der 1970er Jahre, als die Erzählungen veröffentlicht wurden, Loests Krimi- bzw. Detektivliteratur-Parodie eine Seltenheit im Krimidiskurs bildete, und dazu noch in der auf den Milizkrimi ausgerichteten DDR. Der Oakins-Erzählkomplex zeugt von viererlei: 1) von der Variabilität der gesamten Gattung, 2) von deren Intertextualität und gemeinsamen Einflüssen, 3) vom intendierten Regelbruch, und 4) von der Möglichkeit, in Ostdeutschland Krimis zu verfassen, die zwar eine parodistische Prägung vorlegen, die jedoch auf den verhassten kapitalistischen US-Krimi hinweisen. Gewollt oder nicht gewollt ist es Loest gelungen, in wenigen Erzählungen, alle Elemente in sich zu vereinbaren und eine Textsammlung auf die Beine zu stellen, die im deutschen Kulturraum einmalig ist bzw. im innerdeutschen Kulturraum einmalig war.

LITERATUR

- BOILEAU, P./ NARCEJAC, T.: „... den Bankrott des Denkens zelebrieren“, in: VOGT, J. (ed.): *Der Kriminalroman I*, München, 293–300.
- BROICH, U. (1998): „Der entfesselte Detektivroman“, in: VOGT, J. (ed.): *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*, München, 97–110.

- BRYLLA, W. (2016): „(Un-)Lust an Gewalt? Das neue Gesicht des Kriminalromans“, in: ZEBROWSKA, E./ OLPIŃSKA-SZKIELKO, M./ LATKOWSKA, M. (ed.): *Zwischen Kontinuität und Modernität. Metawissenschaftliche und wissenschaftliche Erkenntnisse der germanistischen Forschung in Polen*, Warszawa, 266–280.
- BRYLLA, W. (2011): *Layout des Rätsels oder: Wie das Geheimnis inszeniert wird. Narratologische Annotationen zu klassischen Detektivgeschichten*, Zielona Góra.
- BUCHLOH, P.G./ BECKER, J.P. (1978): *Der Detektivroman. Studien zur Geschichte und Form der englischen und amerikanischen Detektivliteratur*, Darmstadt.
- CHANDLER, R. (1975): *Die simple Kunst des Mordes. Briefe, Essays, Notizen, eine Geschichte und ein Romanfragment*, Zürich.
- CHANDLER, R. (1977): „Gelegentliche Notizen über den Kriminalroman, niedergeschrieben 1949“, in: BUCHLOH, P.G./ BECKER, J.P. (ed.): *Der Detektivverählung auf der Spur. Essays zur Form und Wertung der englischen Detektivliteratur*, Darmstadt, 262–271.
- COSTABILE-HEMING, C.A. (2014): „Der Fall Loest‘ A Case Study of Crime Stories and the Public Sphere in the GDR“, in: KUTCH, L.M./ HERZOG, T. (ed.): *Tatort Germany: The Curious Case of German-Language Crime Fiction*, Rochester/New York, 139–154.
- DWORAK, A. (1974): *Der Kriminalroman in der DDR*, Marburg.
- FLESCHE, R.K. (1985): „Vom Chief Inspector zum Genossen Oberleutnant“, in: EMERT, K./ GAST, W. (ed.): *Der neue deutsche Kriminalroman. Beiträge zu Darstellung, Interpretation und Kritik eines populären Genres*, Rehberg-Loccum, 147–153.
- GERMER, D. (1998): *Von Genossen und Gangstern. Zum Gesellschaftsbild in der Kriminalliteratur der DDR und Ostdeutschlands von 1974 bis 1994*, Essen.
- HILLICH, R. (2005): „Krimi in der DDR – DDR im Krimi“, in: HUBERTH, F. (ed.): *Die DDR im Spiegel ihrer Literatur. Beiträge zu einer historischen Betrachtung der DDR-Literatur*, Berlin, 105–116.
- HILLICH, R. (1989): *Tatbestand. Ansichten zur Kriminalliteratur der DDR 1947–1986*, Berlin.
- HÜHN, P. (1998): „Der Detektiv als Leser. Narrativität und Lesekonzepte in der Detektivliteratur“, in: VOGT, J. (ed.): *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*, München, 239–254.
- JÄGER, M. (1978): „Zeit lassen beim Absterben. Die Metamorphosen des DDR-Krimis“, in: SCHÜTZ, E. (ed.): *Zur Aktualität des Kriminalromans. Berichte, Analysen, Reflexionen zur neueren Kriminalliteratur*, München, 86–112.
- JAMESON, F.R. (1998): „Über Raymond Chandler“, in: VOGT, J. (ed.): *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*, München, 378–397.
- KARSUNKE, Y. (1978): „Ein Yankee an Sherlock Holmes‘ Hof. Der Kriminalromancier Raymond Chandler“, in: SCHÜTZ, E. (ed.): *Zur Aktualität des Kriminalromans. Berichte, Analysen, Reflexionen zur neueren Kriminalliteratur*, München, 113–122.
- KEHRBERG, B. (1998): *Der Kriminalroman der DDR 1970–1990*, Hamburg.
- KNIESCHE, T. (2015): *Einführung in den Kriminalroman*, Darmstadt, 20–26.
- LEONHARDT, U. (1990): *Mord ist ihr Beruf. Eine Geschichte des Kriminalromans*, München.
- LOEST, E. (2006): „[Nachwort zum Roman] *Der Mörder saß im Wembley-Stadion* [Zu dieser Ausgabe]“, in: LOEST, E. (ed.): *Der Mörder saß im Wembley-Stadion*, Göttingen, 197–200.
- LOEST, E. (1982): „Kriminalist auf eigener Spur“, *Die Zeit*, Nr. 5, <https://www.zeit.de/1982/05/kriminalist-auf-eigener-spur/komplettansicht> (letzter Zugriff am: 8. Dezember 2018).
- LOEST, E. (1986): *Oakins macht Karriere*, Frankfurt a.M. [Erstveröffentlichung: Berlin, 1977].
- MEIER, A. (1999): „»Wie also sieht er aus, der Verbrecher?« Kriminalitätsdarstellung im frühen DDR-Roman“, in: LINDER, J./ ORT, M. (ed.): *Verbrechen – Justiz – Medien. Konstellationen in Deutschland von 1900 bis zur Gegenwart*, Tübingen, 339–354.
- MITTMANN, W. (1997): „Es begann mit einer Heftreihe. Anmerkungen zur Kriminalliteratur in der DDR“, in: SCHINDLER, N. (ed.): *Das Mordsbuch. Alles über Krimis*, Hildesheim, 114–127.

- MITTMANN, W. (2003): „Krimis in der DDR – Agitprop?“, *Die Alligatorpapiere. Spezial 2: Krimis in Deutschland und Frankreich – Spiegel der Gesellschaft?*, <http://archive.li/HAONz> (letzter Zugriff am: 12. Dezember 2018).
- NUSSER, P. (2003): *Der Kriminalroman*, Stuttgart/Weimar.
- PARRA-MEMBRIVES, E. (2013): „Trivialität, Identitäten und DDR-Kriminalroman“, in: PARRA-MEMBRIVES, E./ CLASSEN, A. (ed.): *Literatur am Rand. Perspektiven der Trivialliteratur vom Mittelalter bis zum 21. Jahrhundert*, Tübingen, 219–231.
- PRZYBILKA, T. (1998): *Krimis im Fadenkreuz – Kriminalromane, Detektivgeschichten, Thriller, Verbrechen- und Spannungsliteratur der Bundesrepublik und der DDR 1949-1990/92. Eine Auswahlbiographie der deutschsprachigen Sekundärliteratur*, Köln.
- SCHMIDT, J. (1989): *Gangster – Opfer – Detektive. Eine Typengeschichte des Kriminalromans*, Frankfurt a.M./Berlin.
- SCHULZ-BUSCHHAUS, U. (1975): *Formen und Ideologien des Kriminalromans. Ein gattungsgeschichtlicher Essays [sic!]*, Frankfurt a.M.