

Von Psychopathen und Psychologen

Einer der Täter, den Sherlock Holmes überführt, heißt Jacky und ist ein leicht behinderter Jugendlicher. Er hat seine Mutter verloren, sein heiß geliebter Vater hat wieder geheiratet und die neue Frau ein kerngesundes Baby auf die Welt gebracht. Aus Eifersucht versucht er das Kleinkind zu töten. Er scheitert, seine Stiefmutter weiß Bescheid, bringt es aber nichts übers Herz, den Vater zu informieren. Holmes tut das und gibt auch einen Rat, wie man mit dem jungen Mann verfahren sollte: *"I think a year at sea would be my prescription for Master Jacky"*. Man könnte in Versuchung geraten, *"The Adventure of the Sussex Vampire"* als eine psychologische Kriminalerzählung zu charakterisieren und läge damit aber nur scheinbar richtig. Jacky ist salopp gesagt sicherlich ein Fall für den Psychiater, aber der Erzähler ist nicht primär an seiner Krankheit interessiert, sondern an der Rettung der falsch verdächtigten Stiefmutter durch den großen Detektiv.

Es gibt aber zahlreiche Krimis, in denen das anders ist. In Margaret Millars *Beast in View* (1955) ermittelt zwar ein Mann namens Blackshears, aber er dominiert nicht die Handlung und kann als Detektiv auf keinen Fall mit dem Attribut "groß" versehen werden kann. Er ist und bleibt ein Amateur, der sich einer fast total vereinsamten Miss Clarvoe, die sich von einer ihr unheimlichen Anruferin namens Evelyn Merrick bedroht glaubt, überreden lässt, die Telefonterroristin zu ermitteln. Da auch er nach dem Tode seiner Frau recht einsam daherlebt, beginnt Blackshears für Miss Clarvoe zärtliche Gefühle zu entwickeln. Ohne dabei besonders große Schwierigkeiten bewältigen zu müssen findet er Evelyn, die aber so ganz und gar nicht die Sorte von Frau zu sein scheint, die andere Menschen durch psychologisch geschickte Anrufe fast in den Wahnsinn treibt. Blackshears glaubt zunächst, Evelyn leide an einer Persönlichkeitsspaltung und ihr freundliches Ich wüsste nichts von dem Treiben ihres bösen Ichs. Damit dichtet er eine richtige Diagnose einer falschen Person an, denn die böse "Evelyn" ist in der Tat keine andere als Miss Clarvoe. Blackshears fällt dann doch irgendwann der Groschen und konfrontiert seine "Klientin" mit ihrer Krankheit, wobei er recht spät auf die Idee kommt, professionelle Hilfe zu rufen. Die Wahrheit befreit aber die inzwischen zur Mörderin gewordene Frau nicht, sondern treibt sie, wie es zwar nicht expressis verbis gesagt, aber breit angedeutet wird, in den Selbstmord.

Wer den Roman nicht kennt und diese Zusammenfassung des Inhalts liest, könnte auf die Idee kommen, Blackshears sei der Protagonist des Romans. Dies ist aber nicht der Fall, obwohl er die prominenteste männliche Figur ist. Millar legt aber den Schwerpunkt nicht auf ihn sondern auf Miss Clarvoe und "Evelyn". Die Darstellung der Welt aus deren Perspektive gehört zu den eindrucksvollsten Passagen des Romans. Das komplizierte Verhältnis dieser beiden Persönlichkeiten zu der echten Evelyn wird ausführlich beleuchtet, wie auch Miss Clarvoes verkorkstes Verhältnis zu ihrem Vater. Millar schafft es auch, andere Figuren als Fälle für den Psychiater darzustellen. Der Bruder der Protagonistin Douglas ist zum Beispiel schwul und versucht sich, als seine Mutter diese Tatsache durch ein Anruf "Evelyns" erfährt, das Leben zu nehmen. Inkompetent wie er nun mal ist, hat er dabei nur durch einen Zufall Erfolg. Seine Mutter reagiert auf die Homosexualität ihres Sohnes zunächst durch Verdrängung, dann durch Schuldzuweisung an andere (der arme Sohn sei verführt worden, sei aber in Wirklichkeit anders), dann mit heftigen Vorwürfen an Douglas, dann wiederum versucht sie ihm Hoffnung zu machen, da seine "Krankheit" grundsätzlich heilbar sei. In der Summe treibt sie ihn in den Tod. Auch die Figur einer Puffmutter, die nur einmal und dann nur kurz auftritt, ist vor allem psychologisch interessant: Sie hat einen Körper von elefantösem Umfang, denn sie leidet offenbar an galoppierendem Fresssucht.

Beast in View ist allerdings zweifelsohne ein Krimi und nicht eine psychologische Fallstudie in literarischen Form, denn es gibt darin immerhin einen Ermittler, der tatsächlich ermittelt. Für den einzigen Mord des Romans baut Millar neben "Evelyn" einen zweiten Verdächtigen auf: Das Opfer ist nämlich der Lover des schwulen Sohnes, als dessen "Frau" sich dieser bezeichnet. Mama ist deshalb ziemlich sauer auf ihn, hat also ein Motiv. Die Entlastung der Mutter ist allerdings eher nebensächlich. Auch geschieht der Mord erst in der zweiten Hälfte des Romans. Die zweifelsohne verachtungswürdigen Taten "Evelyns" bewegen sich lange Zeit im Rahmen der Legalität. Eine Thrillerspannung ist aber durchaus von Anfang an gegeben, denn der Leser kann, ja muss es sich denken, dass die psychische Erkrankung sich irgendwann in Gewalt umschlagen und Unschuldige Menschen in große Gefahr bringen wird. Kein Wunder also, dass auf dem Cover der deutschen Übersetzung dieses Romans, der unter dem Titel Liebe Mutter, es geht mir gut ... vom Diogenes Verlag herausgebracht worden ist, Millar als "*die Meisterin des Psychothrillers*" bezeichnet wird. In der Tat verhalf die Autorin gerade dieser Roman zu ihrem ersten internationalen Erfolg. Während ihre früheren Krimis sich eher in den üblichen Bahnen bewegt haben, hat hier die Autorin die ihr gemäße Untergattung gefunden, der sie dann in zahlreichen Werken treu geblieben ist.

Wenn der Ausdruck "psychologischer Krimi" überhaupt auf irgendwelche Werke sinnvoll angewandt werden kann, dann gehört Beast in View zweifelsohne zu eben diesen Werken. In der Sekundärliteratur werden mitunter auch Romane zu dieser Untergattung gezählt, bei denen eine solche Eindeutigkeit nicht gegeben ist. In ihrer Abhandlung über den deutschen Kriminalroman zwischen 1945 und 1970 präsentiert Ulrike Götting einige recht unterschiedliche Werke, die sie in diese Kategorie einreicht. Kurt Türkes Das Hobby des Herrn R., erschienen 1967 in der DDR, ist nach Götting deshalb "*psychologisch*", weil eine ohnehin psychisch labile Nebenfigur zu Unrecht des Mordes verdächtigt wird, mit dieser Tatsache nicht fertig wird und schließlich in einer psychiatrischen Klinik Selbstmord begeht. Türke schildert in der Tat ausführlich die Symptome dieses Mannes und lässt dann einen durchaus kompetent wirkenden Professor die Krankheit einem der im Mordfall ermittelnden Beamten erklären. Die Hauptfrage, ob sein Patient der gesuchte Mörder ist, kann er aber nicht beantworten. Türkes Hauptinteresse indessen gilt indessen nicht der Psychologie, sondern der positiven Darstellung des Lebens in einer Provinz des real existierenden Sozialismus, in dem zwar Verbrechen und Ordnungswidrigkeiten gar nicht so selten sind, diese aber von einer kompetent und im Rahmen der Verhältnismäßigkeit arbeitenden Volkspolizei in Zaum gehalten werden. Der Mörder ist gemäß der politischen Korrektheit der Zeit und des Landes ein rational handelnder nationalsozialistischer Kriegsverbrecher, der mit einer falschen Identität davongekommen ist. Seine Frau kennt aber sein Geheimnis. Als die Ehe in die Brüche geht, bleibt dem Mann nichts anderes übrig, als sie zu beseitigen. Er ist ein Fall für den Henker, nicht für den Psychologen.

In Thomas Andresens Hörst du den Uhu (1969) wird ein Arzt als Ich-Erzähler in ein abgelegenes Landhaus gelockt und gezwungen eine Schussverletzung zu behandeln. Er interessiert sich dann immer mehr, so Götting, für die Vorgeschichte der Situation, in der er sich befindet. Er versuche dabei weniger Fakten zu sammeln als hinter die psychischen und emotionalen Beweggründe der einzelnen Personen zu gelangen. Das Rätsel werde so zu einer psychologischen Studie erweitert. Die Lösung des Falles erfolge nicht durch Indizien und Alibis, sondern anhand von Überlegungen, wie die betroffenen Personen seien, wie sie fühlten, die dabei aber, so Götting, dennoch sehr typisiert dargestellt würden. All das ist durchaus nachvollziehbar, aber man sollte dennoch nicht vergessen, dass in bester Thriller-Tradition die eigentlich spannende Frage nicht "*Wie ist der Täter?*", sondern "*Wird der Protagonist und Ich-Erzähler sich aus seiner gefährlichen Lage befreien?*" lautet. Und ähnlich wie Türke in Das Hobby des Herrn R., zeigt sich Andresen in diesem Roman

politisch stark interessiert und macht eine recht eindeutige Aussage in diesem Bereich: Wenn schon nicht der Mörder, so ist der der Altnazi, der ganz und gar nicht reuiger ehemaliger SS-Mann, der Bösewicht der Geschichte.

Der Mensch, der hinter der Entführung des Protagonisten steckt, heißt Walter Haun und ist ein bundesdeutscher Politiker mitten im Wahlkampf, der die Vorgänge in seinem Landhaus deshalb vertuschen will, weil er die eigene politische Karriere und die seines Freundes Uwe Sandersiebel nicht gefährden will. Es ist klar, dass er für eine große Partei und nicht für eine ultrarechte Gruppierung kandidiert. Man könnte durchaus auf die Idee kommen, es handle sich dabei um die CDU, die aber im Roman nicht genannt wird. Auf jeden Fall hat Walter Haun seine Vorstellungen vom Führerprinzip in die Zeit nach 1945 hinübergerettet und verwirklicht es recht erfolgreich, wenn auch nicht ohne unerwünschten Nebenwirkungen, innerhalb seiner Familie. Da das Wort "Haun" angeblich in manchen Gegenden auch die Bedeutung von "Uhu" besitzt, sehen sich die Hauns gelegentlich als "Uhus". Das wiederum kann wieder politisch gedeutet werden. In der Nazizeit konnten Typen wie Walter Adler sein und bei Tage jagen. In der BRD werden sie zu lautlosen Nachtjägern. Man kann die Frage des Titel "Hörst du den Uhu?" auch so paraphrasieren: "*Merkst du, wie in der westdeutschen Demokratie Nazis und Nazigedanken eine große Rolle spielen?*" Das hat aber mit Psychologie wenig zu tun.

Ulrike Götting zählt auch zwei Romane L. A. Fortrides zu den psychologischen Krimis. In Die Wohnung gegenüber (1963) beobachtet die Protagonistin einen Mord, der von der Polizei (wie in Krimis nicht gerade selten) zunächst als Unfall eingestuft wird. Die Zeugin hat Kontakt mit dem Täter. Dabei wird ihr mit der Zeit die Schwere der von ihr erhobenen Anschuldigung bewusst, so dass sie schließlich (zu Unrecht, wie sie es später feststellen muss) an die Richtigkeit ihrer Wahrnehmung zweifelt. Ihr Gewissen plagt sie so sehr, dass sie den Mörder zeitweilig sogar versteckt, als dieser sich auf der Flucht befindet. Das Hauptproblem der Protagonistin, inwieweit ihre Sinneseindrücke der Wirklichkeit entsprechen, kann in der Tat als psychologisch charakterisiert werden. Das Thema geistiger Erkrankung durchzieht den Roman: "*Pamela, du bist verrückt!*" ruft schon mal der genervte Freund der Protagonistin aus. Der ebenfalls genervte Mörder stellt ihr schon mal die rhetorische Frage "*Sind Sie wahnsinnig?*" Auch andere Personen haben ihre Psycholast zu tragen: Das Mordopfer soll "*von der Zwangsvorstellung besessen*" gewesen sein "*im Alter verhungern zu müssen*" und das soll "*richtig krankhaft bei ihr*" gewesen sein. Gegen Ende des Romans bekennt der Mörder: "*Es war ja Wahnsinn, was ich getan hatte, Wahnsinn!*". Bald darauf ist sein Blick leer "*wie der eines Wahnsinnigen*".

Fortride macht in diesem Roman keinen Hehl daraus, dass sie den Grundgedanken dieses Krimis einem Film entnommen hat: "*Irgendein Film hat mich auf die Idee gebracht*", so die Protagonistin zu dem in sie verliebten Polizisten. Sie meint damit ihr Hobby mit einem Fernglas die Leute im Haus gegenüber zu bespitzeln, siehe Alfred Hitchcocks Rear Window (1954), in dem ein Fotoreporter, der sich ein Bein gebrochen hat und deshalb in seinen Bewegungen stark eingeschränkt ist, aus Langeweile seine Nachbarn auf der anderen Seite des Innenhofes beobachtet. Wie sie bekommt auch er Schwierigkeiten damit, andere davon zu überzeugen, dass ein Mord begangen worden ist. Auch der zweite Roman Fortrides, den Ulrike Götting mit dem Adjektiv psychologisch versieht, geht auf einen Hitchcock Film zurück. In Todesangst (1964) unternimmt die Protagonistin mit ihrem frisch getrauten Gatten eine Gruppenfahrt durch Griechenland. Als die Reiseleiterin getötet wird, glaubt sie, der Anschlag habe ihr gegolten und sei von ihrem Mann ausgeführt worden. Der Mord wird dann von der zuständigen Polizei aufgeklärt, der Ehemann erweist sich als unschuldig. Im Mittelpunkt des Romans steht aber nicht (wie in vielen Krimis üblich) die Ermittlung, sondern die Betroffenheit der Protagonistin. Sie ist reich und hegt den Verdacht, dass man sie nicht um

ihrer Selbst willen lieben könne, dass ihrem Mann und anderen Menschen nur an ihrem Geld gelegen sei. Ihr Misstrauen und ihre Todesangst lassen sich aus ihrem mangelnden Selbstbewusstsein (also psychologisch) erklären. Ihr Problem ist dem von Lina McLaidlaw in Hitchcocks Suspicion (1941) zum Verwechseln ähnlich. Der Streifen seinerseits geht auf den Roman Before the Fact zurück, den Anthony Berkeley Cox unter dem Namen Francis Iles 1932 veröffentlicht hat. Die Protagonistinnen in allen drei Werken machen Beobachtungen, die darauf schließen lassen, der jeweilige heißgeliebte Mann plane Ermordung seiner Gattin, ein Verdacht, der sie naturgemäß in eine seelische Krise stürzt. Cox weicht in seiner Bearbeitung dieses Stoffes sehr stark von dem üblichen Schema ab und stellt den Kriminalroman gleichsam auf den Kopf: Üblicherweise geschieht der Mord am Anfang der Erzählung, bei ihm hängen wenn überhaupt nur zum Schluss: Die Protagonistin glaubt, den vom Gatten kredenzten Gift getrunken zu haben, aber sie lebt noch, als der Roman endet. Eine zweite Person, die als Täter in Frage kommen könnte, gibt es nicht. Da fast durchgehend personal erzählt wird, kann die Möglichkeit, dass überhaupt kein Mord geschieht, nicht gänzlich ausgeschlossen werden, so unwahrscheinlich sie auch ist. Auf jeden Fall hat die Polizei keine Chance, den Täter, falls er denn einer ist, zu überführen, dafür sorgt das verliebte Opfer höchstpersönlich. Für sie gilt, was Fortride von ihrer Protagonistin sagt: "*Sie liebte ihren (vermeintlichen) Mörder*".

In Todesangst findet man fast alle die von Cox verschmähten Krimiversatzstücke wieder: Der Mord geschieht am Anfang, der Täter ist in einem relativ kleinen Gruppe von Personen zu suchen, der Hauptverdächtige erweist sich als unschuldig, an irreführenden Spuren herrscht kein Mangel. Es gibt auch einen leibhaftigen, unscheinbar wirkenden Kommissar, der hartnäckig und erfolgreich den Täter ermittelt, der seinerseits von Anfang an präsent ist und immer wieder in die Handlung eingebaut wird. Er ist aber letztlich eine unbedeutende Person und auch der Ermittler ist eher eine Randfigur. Letztlich geht es, da muss man Ulrike Götting Recht geben, um die Psyche der Protagonistin, die aber nach kurzer Verwirrung wieder in Ordnung kommt, denn Fortride präsentiert ein absolutes Happyend ohne wenn und aber. Ihr Mann ist nicht nur kein Mörder, nein, er rettet sie heldenhaft aus höchster Seenot, Geheimnisse und Missverständnisse werden aus dem Weg geräumt, die Heldin ist steht in allen Belangen besser da als zu Beginn der Handlung.

Before the Fact und Todesangst haben neben dem ähnlichen Plot auch noch zwei weitere Gemeinsamkeiten: Beide Romane sind in dem Sinne stockkonservativ, als sie die privilegierte Stellung der Protagonisten nicht hinterfragen. Beide Heldinnen zeichnen sich dadurch aus, dass sie in ihrem Leben nie etwas für ihr beträchtliches Reichtum getan haben. Sie verdienen kein Geld, sie haben es dennoch in solchem Übermaß, dass sie, zumal sie nicht besonders sexy sind, für Mitgiftjäger zur Zielperson werden können. Eigentum verpflichtet zu nichts, und wenn es nicht dem Wohle der Allgemeinheit dient, dann wird das nicht hinterfragt. Gesellschaftliche Probleme des Großteils der Bevölkerung und wohl auch der Leser interessieren die Erzähler dieser Romane nicht. Die noch anhaltende aber dennoch schon recht alte Weltwirtschaftskrise ist genauso wenig ein Thema für "Iles" wie die Krise der unbefestigten griechischen Demokratie oder die Probleme griechischer Gastarbeiter in Deutschland für Fortride. Im Gegensatz zu Türkes und Andresens ist ihre Welt apolitisch.

Das soll aber nicht heißen, dass die Lektüre Before the Fact und Todesangst für den heutigen für soziale Probleme sensibilisierten Leser uninteressant wäre. Gerade weil sie stockkonservativ sind, dokumentieren sie althergebrachte Vorstellungen von Weiblichkeit und von den damit Verbundenen Geschlechterrollen, wie man sie so rein und unverfälscht nicht so häufig findet. Für "*gender studies*" sind diese Romane höchst interessante Quellen, der ältere von ihnen vielleicht etwas noch mehr als die jüngere, weil "Iles" schlichtweg der bessere Autor ist und trotz gewisser Längen nicht ohne Humor das Treiben einer bestimmten Gesell-

schaftsschicht anschaulicher schildert. Er nähert sich damit dem so genannten "*novel of manners*", dem Sittenroman an.

Before the Fact fällt als Krimi in die "*golden age of the detective novel*", die angeblich etwa von 1914 bis 1939 gedauert hat. In dieser Zeit habe es, so Buchloh und Becker in ihrer klassischen Darstellung des Detektivromans, neben dem Thriller, dem Rätselkrimi und dem "*novel of manners*" auch den psychologischen Detektivroman gegeben. In Bezug für die letztgenannte Variante zitieren sie A. B. Coxs Worte aus dem Jahr 1930, der den folgenden Trend in der Entwicklung des Krimis festgemacht hat:

The puzzle element will no doubt remain, but it will become a puzzle of character rather than a puzzle of time, place, motive, and opportunity.

Die hier angedeutete Entwicklung des Krimis habe er dann, so Buchloch/Becker, in den unter dem Pseudonym Francis Iles veröffentlichten Romanen verwirklicht. Diese seien damals hochberühmt, weit verbreitet und so beispielhaft gewesen, dass man von einer "*Francis Iles school*" des Krimis sprechen könne. Zu dieser Untergattung zählen die Autoren auch zwei Romane Graham Greenes: A Gun for Sale (1936) und Brighton Rock (1938).

Greene pflegte seine längeren Erzählwerke in zwei Gruppen einzuteilen, in "*entertainments*" und "*novels*" und äußerte sich dazu 1955 so in einem Interview:

In one's entertainments one is primarily interested in having an exciting story as in a physical action, with just enough character to give interest to the action, because you can't be interested in the action of a mere dummy. In the novels I hope one is primarily interested in the character and the action takes a minor part.

Mit dieser Einteilung ist auch eine gewisse Wertung verbunden: während der Unterhaltungsroman A Gun for Sale in den heute in Deutschland gängigen Geschichten der englischen Literatur, die alle auf Greene eingehen, unerwähnt bleibt, wird der Roman Brighton Rock stets genannt und damit unter die Meisterwerke des Autors eingereiht.

Der Anfang der "*Unterhaltung*" ist allerdings von dem Beginn des "*Romans*" nicht zu unterscheiden: "*Murder didn't mean much to Raven. It was just a new job*", heißt es 1936, "*Hale knew, before he had been in Brighton three hours, that they meant to murder him*", so in 1938. Das von Greene verwendete Mittel der Spannungserzeugung ist identisch und einem Thriller angemessen. So beginnt etwas, das verspricht, ein "*page turner*" zu werden und man kann in der Tat den Inhalt beider Werke so wiedergeben, dass er sich von einem Standardkrimi kaum unterscheidet. Der im ersten Satz des Romans genannter Hale wird in Brighton Rock in der Tat ermordet. Der Leser kennt zwar den, beziehungsweise die, Täter, wird aber dennoch mit einem Rätsel konfrontiert: Wie kommt es, dass die Mörder glauben, einen Mord begangen zu haben, obwohl der zuständige Pathologe feststellt, das vermeintliche Opfer sei eines natürlichen Todes gestorben? Während die Polizei den Fall nicht weiter verfolgt, ermittelt eine Privatperson, eine Bekannte des Opfers, den Haupttäter. Da sie aber keine Beweise sicherstellen vermag, die vor Gericht bestehen könnten, verlegt sie sich auf Bluff und Lüge. Der Mörder gerät dadurch in Panik und kommt dabei spektakulär ums Leben.

In Brighton nichts Neues, könnte der heutige Leser urteilen, wobei er, falls er das Werk des Autor einigermaßen kennt, weiß, dass der Roman eigentlich trotz des immer wieder beschworenen Lokalkolorits und der Nennung von vielen tatsächlich vorhandenen Örtlichkeiten nicht unbedingt in dem berühmten Badeort Englands spielt, sondern eher in "*Greeneland*", einem Kopfgeburt Graham Greenes, das sich mal in Europa, mal in Lateinamerika, mal in der Karibik, mal in Vietnam, mal in Schwarzafrika befindet. Es ist gekennzeichnet durch eine triste, trostlose Schäbigkeit. Es gibt darin zwar auch ein Luxushotel mit ostentativ zur Schau gestellter Pracht, dieses bildet aber nur eine scheinbare Ausnahme, denn es bietet einem Verbrecher eine Bleibe. Dieser ist zwar reich und erfolgreich, aber dennoch keineswegs großartig. Die

Nobelherberge ist Fassade für eine innere Schäbigkeit. Dieser Verbrecher entkommt, wie ein Jahr später Eddie Mars in Chandlers The Big Sleep, der irdischer Gerechtigkeit. *Crime does pay*, wenn man klotzt und nicht kleckert.

Mit Ida Arnold präsentiert Greene dann aber eine in der Tat außer- und ungewöhnliche Detektivin, denn sie besitzt so ziemlich alle Eigenschaften, die der Erzähler nicht mag. Sie hat einen miserablen literarischen Geschmack (unter den wenigen Büchern, die sie besitzt, ist auch ein Band von Edgar Wallace, dessen Four Just Men übrigens Greene bereits im Alter von zehn Jahren gelesen hat), sie ist sentimental, sie ist vulgär, sie ist selbstgerecht, sie irreligiös, dafür aber äußerst abergläubisch. Sie versucht, das Leben in seiner ganzen Schäbigkeit zu genießen, sie frisst und sie säuft und sie bumst herum. Außerehelicher Sex ist für sie so etwas wie harmloser Gymnastik, die Befriedigung eines natürlichen Triebes, bei der niemand geschädigt wird. Wenn der Beischlaf nicht hält, was er verspricht, so liegt es an dem Mann, der halt nicht genügend leistungsstark ist. Beim nächsten Mal klappt es vielleicht besser. Ihre beste und wohl einzige halbwegs positive Eigenschaft, die sie mit Chandlers Marlowe gemeinsam hat, ist ihre Hartnäckigkeit. Sie klebt wie eine Klette an dem Fall und lässt sich nicht abschütteln. Ansonsten ist sie der moralische Gegenpol zu dem kalifornischen Privatdetektiv, den Greene allerdings damals noch nicht kannte. Sie ist die Verkörperung all dessen, was für einen religiösen Moralisten in der modernen Welt verachtenswert ist. Sie ist nicht die Lösung, sie ist das Problem, eine Symbolfigur dessen, was im Ödland der modernen Welt aus den Fugen geraten ist. Ihre einzige Entschuldigung besteht darin, dass sie nicht weiß, was sie tut.

Ida Arnolds Gegenspieler ist ein Krimineller mit dem Spitznamen Pinkie, ein schäbiger Gangster ohne Mut, ohne Glamour, ohne Scharfsinn, ohne Erfolg. Er ist ein Sadist, der schon in der Schule seine Mitschüler terrorisiert hat. Als er einmal ein Insekt lebendig fängt, reißt er ihm Flügel und Beine einzeln ab und rezitiert dabei "*Sie liebt mich – sie liebt mich nicht*". Als er mit einem Mann, der ihm vertraut und den er ermorden will, unterwegs ist, geht er "*towards the finest of all sensations, the infliction of pain.*"

Pinkie hat ein zutiefst gestörtes Verhältnis zur Sexualität, und der Autor gibt sich einige Mühe, diese Tatsache psychologisch zu erklären. Er kommt aus ärmlichen Verhältnissen, die enge des Hauses führt dazu, dass er als Kind und Jugendlicher Ohrenzeuge dessen wird, was man als die regelmäßig-mechanische Erfüllung der ehelichen Pflichten bezeichnen könnte. Er empfindet Sex als etwas Schmutziges, als etwas Erniedrigendes. Seine katholische Erziehung trägt nichts dazu bei diesen Eindruck zu korrigieren, wobei allerdings gerade dieser Umstand im Roman nicht breitgetreten wird. Pinkie lebt zunächst als eine männliche Jungfrau, seine "*virginity*" wird mal mit dem Attribut "*sour*", mal mit "*bitter*" versehen. Als er dann im Roman seine Frau, die er bürgerlich heiratet, damit sie in einem eventuellen Prozess nicht gegen aussagen muss, tatsächlich entjungfert, empfindet er zwar so etwas wie stolz, meint aber, er hätte dabei das Wissen um die letzte menschliche Schwachheit erworben.

Um Pinkie und seine Welt verstehen zu können, liest man am besten Faust, allerdings nicht in der Fassung von Goethe, sondern von Christopher Marlowe. In dem ersten Akt (dritte Szene) des elisabethanischen Dramas sagt Mephostophilis, er sei in die Hölle verdammt worden. Faustus wundert sich darüber, dass er ihn auf der Erde, also scheinbar außerhalb der Hölle sprechen kann. Der Verdamnte antwortet: „*Why, this is hell, nor am I out of it.*“ Dieser Spruch wird in Brighton Rock zitiert. Die von der Erbsünde gezeichnete Welt ist eine Art Vorwegnahme der Hölle, die Pinkie möglicherweise aufnehmen wird, falls er nicht umkehrt. Theoretisch könnte er gerettet werden, denn Reue im letzten Augenblick ist dafür nach guter katholischer Auffassung ausreichend, gleichgültig, wie sündhaft man zuvor gelebt hat. Als Pinkie allerdings stirbt, hat er dazu kaum die Möglichkeit: Von Vitriol geblendet und in Schmerzen gehüllt taumelt er in den Abgrund. Er wird wie Marlowes Faustus vom Teufel

geholt. Der Unterschied liegt darin, dass Faust wenigstens auch einen gewissen Nutzen von seinem Pakt mit dem Bösen hatte. Er bekam immerhin (wenn auch unbefriedigende) Antworten auf seine Fragen, er verkehrte in den höchsten Kreisen, konnte dem Papst einen Streich spielen und traf auch auf die schönste Frau der Welt. Auch wenn er schließlich erkennen muss, dass all das eitel ist, Mephostophilis hat seinen Teil des Paktes erfüllt. Pinkie verkauft seine Seele für die vage Hoffnung auf Macht und Reichtum, an Erkenntnis ist er nicht interessiert. Er bekommt lediglich ein Mauerblümchen als Frau, ein schäbiges Zimmer mit Krümeln auf seinem Bett, worunter ein Nachtopf steht, sowie ein von den Rasiermessern seiner siegreichen Feinde gekennzeichneten Körper. Der Teufel hat es nicht nötig, einem schäbigen Typ wie ihm mehr zu bieten.

Pinkies Frau heißt Rose und entstammt genau demselben ärmlichen katholischen Milieu wie ihr Mann, der sie unter anderem auch deshalb hasst, weil er glaubt, sie würde ihn wieder dorthin bringen, von wo er entflohen sei. Der Leser lernt ihre Eltern besser kennen als die Pinkies, nach irgendwelchen liebenswerten Zügen an ihnen fahndet man aber vergeblich. Rose trägt zwar ihr Kreuz in christlicher Demut, man kann aber ihre große Not daran erkennen, dass sie sich in den ersten besten Mann verliebt, der sich halbwegs und gelegentlich (keinesfalls immer) nett zu ihr verhält. Sie kündigt ihm selbst dann nicht die Treue, als sie erkennt, dass er ein Verbrecher und Mörder ist. Pinkie kann sie sogar zu einem Selbstmordpakt überreden, wobei er die Absicht hat, nach ihrem Tod vertragsbrüchig zu werden und sich so einer lästigen Zeugin zu entledigen. Ob sie allerdings den letzten Schritt wirklich getan hätte, ist eher unwahrscheinlich. Der Plot nimmt ihr diese Entscheidung ab.

Das Verhältnis Pinkies zu Rose ist manchmal durchaus kompliziert: Einmal empfindet er sogar so etwas wie Zärtlichkeit für sie. Einmal ist er sich bewusst, dass sie zu seinem Leben einfach dazugehört: *"She was something that completed him. ... What was most evil in him needed her: it couldn't get along without goodness."* Rose glaubt an den Himmel. Für Pinkie ist das Paradies nur eine vage, eher unwahrscheinliche Möglichkeit. An die Hölle glaubt er aber felsenfest und an den Teufel natürlich auch, wie er es im Satz *"Credo in unum Satanum"* auch in der damaligen Sprache der katholischen Kirche zum Besten geben kann. Himmel und Hölle scheinen sich irgendwie zu ergänzen, das eine ist ohne den anderen kaum denkbar. Rose geht dann in ihrer Liebe so weit, das Schicksalsgemeinschaft mit einem Verdammten zu wagen. Sie läuft zu der anderen Seite über und begeht mit Pinkie die Todsünde des Beischlafs ohne kirchliche Trauung. Sie will nicht in den Himmel, wenn dieser Pinkie verschlossen bleibt.

Vieles an Rose ist äußerst naiv und kindlich, man sollte sich davor aber hüten, sie für eine dumme Gans zu halten. Sie durchschaut Ida Arnold mühelos und sagt zu Pinkie, sie sei *„not our (sic!) kind“*. Später merkt sie, dass Ida zwar darüber, was richtig oder falsch (*right - wrong*) ist, Bescheid zu wissen scheint, von der wesentlich wichtigeren Unterscheidung zwischen dem Guten und dem Bösen (*good - evil*) aber keine Ahnung hat. Rose fühlt sich mit Pinkie wesentlich enger verbunden als mit ihr. Sie merkt allerdings nicht, dass sie ironischer Weise mit Ida auch einiges gemeinsam hat. Ihr Christentum ist zwar ernst und tief, driftet aber gelegentlich auch in reinen Aberglauben ab, der tendenziell eher zu Ida gehört. Nach dem Tod Pinkies erwägt sie ernsthaft, Selbstmord zu begehen. Was sie zurückhält ist die Furcht, sie könnten sich im Jenseits nicht begegnen. Das ist mindestens so dämlich, wie das, was Ida in ihrer Lage versuchen würde, nämlich mit dem geliebten Toten in einer Seance zu kommunizieren.

Eine weitere ironische Verbindung zwischen Rose und Ida besteht darin, dass beide auf ihrer Art an die große LIEBE glauben. Während Ida mehr oder minder betrunken tränenreich sentimentale Balladen über diese Leidenschaft singt, versucht Rose sie zu leben und setzt die

Liebe zwischen ihr und Pinkie so absolut, dass sie bereit ist, ihr Seelenheil für sie zu opfern. *"All for love"*, so könnte man den Roman auch betiteln. Kurz nach ihrer Trauung nimmt Pinkie eine Schallplatte als Hochzeitsgeschenk für Rose auf. Sie glaubt felsenfest daran, sie enthalte eine Liebesbeteuerung. Der Leser weiß im Gegensatz zu ihr, wie die Worte lauten: *"God damn you, you little bitch, why can't you go back home for ever and let me be?"*. Am Ende des Romans ist sie unterwegs, um die Platte anzuhören. Der Satzsatz lautet dann: *"She walked rapidly in the thin June sunlight towards the worst horror of all"*. Dieser ist ein offener Schluss, denn der Leser erfährt nicht, ob Rose durch die angekündigte ultimative Enttäuschung gerettet oder vernichtet wird.

Offen bleibt auch die Frage, wie es mit Pinkie nach seinem Tode weitergeht. Zu Beginn des Romans wird der ermordete Hale eingeäschert. Ein Geistlicher spricht beruhigende Worte. Der Glaube an den Himmel sei dadurch, dass man nicht an die mittelalterlichen Vorstellungen von der Hölle glaube, nicht disqualifiziert. Hale sei jetzt eins mit dem Einen. Man wisse zwar nicht, wer oder was das Eine ist, mit dem der Verstorbene nun eins ist, aber er ist jedenfalls von dem universellen Geist wieder absorbiert. Das ist allerdings nicht unbedingt der theologische Basis des Romans, von wo aus der Leser Pinkies Schicksal betrachten sollte. Der Geistliche gibt nur Unverbindliches von sich. Dass er nicht recht haben kann, wird dadurch deutlich, dass er im Glauben an den allgemeinen Fortschritt von *"our peace loving generation"* redet. Die friedensliebende Generation hat den Ersten Weltkrieg gerade erst hinter sich. Während der Geistliche spricht, tobt der Spanische Bürgerkrieg, auf den der Roman einmal direkt anspielt. Und im Gegensatz zu damals weiß man heute: Der Zweite Weltkrieg stand damals schon draußen vor der Tür.

Im allerletzten Abschnitt des Romans kommt dann ein katholischer Priester zu Wort, der im Gegensatz zum Geistlichen den Eindruck von Weisheit erweckt. Er teilt Rose unter anderem Folgendes mit: *"You can't conceive, my child, nor can I or anyone the ... appalling ... strangeness of the mercy of God"*. Die Kirche verlangt es von niemanden, daran zu glauben, dass seine Seele von der Gnade Gottes abgeschnitten sei. Er erzählt von einem Mann, der in Todsünde gestorben sei, den aber dennoch manche für einen Heiligen halten. Als Katholik könne man immer hoffen und beten. Es gibt Leser, die das für die Moral der Geschichte halten. Man sollte allerdings nicht übersehen, dass der Roman auch diese Weisheit mit einem Fragezeichen versieht. Die Aufforderung zu hoffen und zu beten wird mit dem Adverb *"mechanically"* etwas entwertet. Dann teilt er Rose auch noch mit, die Liebe Pinkies zu ihr zeige, dass in dem Verbrecher doch etwas Gutes gesteckt habe. Rose eilt dann davon, um die Schallplatte abzuhören und so zu erfahren, dass diese Liebe nur in ihrem Kopf existiert hat. Pinkies Seele ist damit, so der scheinbar zwingender Schluss, mit einiger Sicherheit in der (mittelalterlichen?) Hölle.

Eine eindeutige Antwort auf das eigentliche Rätsel dieses Krimis, wie nämlich die Gnade Gottes wirke und ob Pinkie wirklich ewiglich verdammt sei, gibt es aber in diesem Roman nicht. Obwohl es für seine Börsartigkeit und Niedertracht keine Entschuldigung gibt – ob seine Familie und die Umgebung, in der aufwuchs, wirklich so schlimm war, wie er es sich vorstellt, ist nicht eindeutig erwiesen – mag man nicht den Stab über ihn brechen, denn er ist jung, sehr jung. Er stirbt im Alter von siebzehn Jahren. Im Roman wird er meist als *"the Boy"* bezeichnet und Greene betont gerade vor seinem Tod die Kindlichkeit seines Antihelden: Pinkie spricht da *"in a breaking childish voice"*, sein Gesicht ist die eines gemobbten, verratenen Kindes, das völlig durcheinander ist. Als er die brennende Säure im Gesicht hat, scheint er zu schrumpfen und gleicht einem Schüler, der panisch flieht. Einen minderjährigen Heranwachsenden, ein Kind mit der für Erwachsene vorgesehenen Höchststrafe zu belegen ist unvorstellbar grausam. Fälle wie der von Napoleon Beazley, der am 28. Mai 2002 in Texas wegen eines Verbrechens hingerichtet wurde, das er acht Jahre zuvor im Alter von siebzehn Jahren

begangen hatte, können selbst bei Befürwortern der Todesstrafe Missfallen erregen. Heute würde Pinkie nach deutschem Strafrecht selbst dann, wenn er von einem völlig inkompetenten Rechtsanwalt vertreten vor einem strengen Richter stünde, höchstens zehn Jahre aufgebremst bekommen, denn bei Verbrechern dieses Alters geht es in einem zivilisierten Land nicht um Generalprävention oder Vergeltung, sondern um Erziehung und Resozialisierung. Einen Jugendlichen endgültig aufzugeben, widerspricht dem ethischen Grundkonsens in weiten Teilen der Welt. Wenn "*the Boy*" für ewige Zeiten in der Hölle landet, wenn er also die Höchststrafe bekommt, dann ist der angeblich barmherzige und gütige Gott der Christenheit grausamer, unerbittlicher als der liberale Rechtsstaat, eine Vorstellung, die gerade für gläubige Katholiken schwer erträglich sein dürfte.

Graham Greene war ein solcher Katholik. Wie Chesterton und Knox konvertierte er zu dieser Konfession. Vorher war er auch schon mal ein Mitglied der kommunistischen Partei Englands. Man kann beide Tatsachen trivialisieren, indem man zum Beispiel betont, er sei Katholik geworden um eine Katholikin heiraten zu können. Greene habe danach in seinem Privatleben die Sexualethik seiner Kirche nicht gelebt, sondern konsequent ignoriert. Kommunist sei er geworden, weil er damit auf eine Freifahrkarte nach Moskau hoffte, eine Stadt, die er gerne mal besucht hätte. Beide Mitgliedschaften prägten indessen sein Leben und Werk. Er setzte sich immer wieder intensiv und extensiv mit den Grundfragen des Glaubens und der politischen Moral auseinander, war aber dabei im striktem Gegensatz zu Chesterton und Knox irgendwie ein Linker und ein Zweifler. Während jene eher Glaubensgewissheiten verkündeten, stellte Greene eindringliche Fragen, wie zum Beispiel die nach Todsünde.

"*Mortal sin*" ist eine der häufig verwendeten Schlüsselwörter von Brighton Rock. Im Roman wird unter anderem der Selbstmord in diesem Kontext thematisiert, der bekanntlich unter der Voraussetzung, dass er so schnell vollzogen wird, dass keine Zeit für Reue übrig bleibt, so unverzeihlich ist, dass man traditionell der Leiche eine katholische Bestattung verweigert. Todsünde ist aber auch der Mord, den "*the Boy*" begeht, aber nicht nur der: Auch der Geschlechtsverkehr ohne kirchliche Trauung erfüllt diesen Tatbestand. Da man für jede nicht bereute Todsünde angeblich die Höchststrafe bekommt, ist zwischen Mord und außerehelichem Geschlechtsverkehr oder einer willentlich versäumter Sonntagsmesse *sub specie aeternitatis* kein Unterschied, denn in allen Fällen handelt es sich um genau dasselbe, nämlich um die frevelhaft bewusste Verletzung eines göttlichen Gebotes. Man muss nicht Ida Arnold heißen, um das absurd zu finden, selbst dann, wenn man die Vorstellung, die Dante so meisterhaft gestaltet hat, dass nämlich die Verdammten in der Hölle sehr unterschiedlich behandelt werden können, kennt und verinnerlicht.

Der angeblich so weise Priester im Schlusskapitel des Romans gibt den Spruch "*corruptio optimi est pessima*" von sich und interpretiert ihn dann so: "... *a Catholic is more capable for evil than anyone*". Gerade weil sie an Gott glaubten, stünden Katholiken in einem engeren Verbindung zum Teufel als andere Menschen. Hat der Leser lediglich Ida Arnold im Kopf, so wird er diesen Gedanken für tief halten, denn für diese gibt es ja, wie bereits gesehen, kein "*evil*", sondern nur "*wrong*". Man könnte aber auch auf die Idee kommen, der Priester rede Unsinn. Auch für manche Protestanten sind Gott und Teufel real existierende Figuren, und dieser Glaube beschränkt sich bekanntlich nicht auf das Christentum. Es gibt schlichtweg keinen Grund, warum ein Moslem weniger fähig zum Bösen sein sollte als ein Katholik. Die vermeintliche Weisheit scheint sich in Luft aufzulösen.

Man sollte auch Folgendes bedenken: Auch die Figur Ida Arnolds ist weniger eindeutig, als es auf den ersten Blick zu scheinen mag. Sie ist sicherlich intellektuell und geistig-moralisch eine Null, aber in all ihrer Schäbigkeit doch so vital, dass der Leser sie irgendwie – vielleicht gegen die Absichten des Autors – mögen kann. Die Umkehrung aller Werte, wonach der Mör-

der der ihn zur Strecke bringenden Ermittlerin moralisch überlegen sei, dass gedankenlose Vulgarität schlimmer sei als ein Verbrecherleben, als ein unmenschlicher Vertrauensbruch, ist eine Kröte, die man nur schwer schlucken kann.

Wie man sieht, ist dieser Roman durchaus dazu geeignet, den Leser zum Nachdenken anzuregen. Ob man allerdings Brighton Rock mit Nutzen und Genuss lesen kann, hängt entscheidend davon ab, ob der Konsument bereit ist, die Enttäuschung der auf den ersten Seiten des Romans aufgebauten Erwartungshaltung, die Handlung würde wie in einem eher traditionellen Thriller weitergehen, als künstlerisch gerechtfertigt anzusehen. Ist er in der von Greene kreierten Atmosphäre gefangen, wird er dem Autor gerne und willig in die Gestaltung des religiösen Themas folgen. Besteht er aber darauf, dass seine Erwartungen an ein Krimi in der üblichen Weise befriedigt werden, wird er das Buch verärgert weglegen.

Der englische Taschenbuchverlag, der Brighton Rock herausbrachte, legte wohl aus diesem Grunde großen Wert darauf, den Käufer ja nicht durch Vorspiegelung falscher oder zweifelhafter Tatsachen hinters Licht zu führen und zum Erwerb eines ihn enttäuschenden Romans zu verleiten. Man wollte sich auf keinen Fall Etikettenschwindel vorwerfen lassen. Das Buch erschien, wie auch übrigens A Gun for Sale, in der allgemeinen Reihe als "*fiction*" und nicht wie die "*police procedurals*" Ed McBains als "*crime*".

Dass aber Brighton Rock eine wenn auch sehr freie Variation des Krimis ist, kann kaum bezweifelt werden. Die Frage bleibt allerdings, ob er zu Recht mit dem Attribut "*psychologisch*" versehen werden kann. Der Plot dieses Romans gleicht oberflächlich dem des von Ulrike Götting so etikettierten Todesangst, wenn auch die Vorzeichen vertauscht sind: in dem einen glaubt die Protagonistin, ihr Mann wolle sie ermorden, obwohl er das nicht tut, in dem anderen weigert sich die Protagonistin diese Möglichkeit in Betracht zu ziehen, obwohl ihr Mann sie töten will. Im Zusammenhang mit Hörst du den Uhu betont Götting, dass die Charaktere eines psychologischen Krimis durchaus statisch sein können. Bis zum einem gewissen Grad trifft das auch auf Brighton Rock zu: Die Figuren machen in der relativ kurzen Zeit der Handlung kaum eine Entwicklung durch. Die Seelen Pinkies und Roses werden aber insofern eindringlich durchleuchtet, als ihr Verhältnis zueinander und zu dem Guten und dem Bösen immer wieder neu gesehen wird. Man könnte zwar darüber streiten, ob sie wirklich "*runde*" Charaktere im Sinne E. M. Fosters sind, ob sie also trotz stimmiger Charakterisierung den Leser immer wieder überraschen können, das Streben des Autors, ihre Psyche tief zu erfassen, ist auf jeden Fall offensichtlich, auch wenn er primär an religiösen Fragen interessiert ist. Man könnte sogar weitergehen und die gesamte religiöse Thematik des Romans im Lichte der Psychologie betrachten, wenn man Aldous Huxley folgt, der in einem Essay die folgende These aufgestellt hat: "*To talk about religion except in terms of human psychology is an irrelevance*". Rose und Pinkie böten dann die Grundlage für eine Fallstudie der religiösen, aber nicht nur der religiösen Verblendung. Der angemessene Platz für "*the Boy*" und seine Frau wäre dann nicht die Hölle oder der Beichtstuhl, sondern der Couch des Psychiaters.

Die Vorstellung, kriminelle Handlungen hätten vor allem psychische Ursachen, dass der Kriminelle letztlich ein heilungsbedürftiger, kranker, und damit auch ein unschuldiger Mensch sei, ist ein fester Bestandteil der Gedankenwelt im zwanzigsten und einundzwanzigsten Jahrhundert. In unzähligen Krimis findet man dementsprechend Psychopathen, über deren Krankheit keinerlei Zweifel aufkommen können. Ob sie aber damit auch stets unschuldig sind, kann man bezweifeln. Die Frage ist zweifelsohne schwierig, und manche Menschen finden die intellektuelle Arroganz von Sachverständigen, die sich anmaßen, über die Schuldfähigkeit von Angeklagten in letzter Instanz quasi gottgleich zu befinden, sehr bedenklich.

Mancher Kinokenner hat zwei Gesichter vor seinem geistigen Auge, wenn er das Wort "Psychopath" hört: Er sieht Anthony Perkins als Norman Bates und Anthony Hopkins als Dr.

Hannibal Lecter. In Alfred Hitchcocks Klassiker mit dem bezeichnenden Titel Psycho (1969) hat der Mörder Bates einen Mutterkomplex: Als ein neuzeitlicher Ödipus hat er einst seine Mutter samt ihrem Liebhaber getötet und mordet dann in ihrem Namen die Frauen, in die er sich verlieben könnte. Einer von ihnen erklärt er noch in seiner Eigenschaft als sympathischer junger Mensch, die Mutter sei "*a boy's best friend*". Sein Gesprächspartnerin findet das zwar etwas seltsam, wie gestört Bates aber wirklich ist, merkt sie erst, als sie in der berühmten Duschszene von ihm in seiner Eigenschaft als seine eigene Mutter abgeschlachtet wird. Da der Zuschauer den Täter nicht erkennen kann und weil er in anderen Szenen die verstellte Stimme von Bates als weiblich identifiziert, kommt die Lösung des Falles überraschend und schockierend, und genau darauf kam es Hitchcock an, der versucht hat, möglichst viele Exemplare der Romanvorlage aus dem Verkehr zu ziehen, bevor der Film in die Kinos kam.

Bates ist zwar ein brutaler Mörder, aber wegen seiner Geisteskrankheit zugleich auch irgendwie unschuldig: Man sieht ihn in einer Zelle und hört seinem inneren Monolog zu. Verrückter kann ein Mensch kaum noch werden. Die Frage, ob seine Krankheit heilbar ist, stellt sich nicht. Unschädlich gemacht ist er, und man kann ihn sicher nicht in diesem Zustand wieder auf die Menschheit loslassen. Ihn zu bestrafen wäre aber absurd.

Bei Hannibal Lecter liegt der Fall aber anders. In The Silence of the Lambs (1991) ist er zwar bereits eingesperrt, aber dennoch tödlich. Die von ihm ausgehende Gefahr könnte eigentlich nur durch seine Hinrichtung beseitigt werden. Sie wäre auch nicht ungerecht, denn Lecter begeht zwar abnorme Taten – er trägt seinen Spitznamen "*Hannibal the cannibal*" völlig zu recht – aber er ist auch hochintelligent und ein brillanter Psychiater. Er weiß ganz genau, was er tut und was er seinen Mitmenschen antut. Der Film kontrastiert ihn mit einem anderen Serienkiller, der in seiner Gestörtheit Bates ähnlicher ist. Lecter ist im Gegensatz zu ihm irgendwie großartig und, so ein möglicher Eindruck, voll schuldfähig, wenn irgendein Mensch irgendwann jemals Schuld auf sich laden konnte.

Beide Filme galten in ihrer jeweiligen Entstehungszeit als ausgesprochen brutal. Der ältere von ihnen hatte auch andere Probleme mit der Zensur, denn er zeigte ein unverheiratetes Paar im Bett und eine Kloschüssel mit betätigter Wasserspülung. Im späteren Film wurde moniert, die bi- und transsexuelle Figur des zweiten Serienkillers fördere entsprechende Vorurteile. Eine prominente Feministin fand die Vorstellung, Frauen würde die Haut abgezogen, schwer erträglich. Trotz oder gerade wegen dieser Kontroversen waren beide Streifen in finanzieller Hinsicht äußerst erfolgreich. Das führte dazu, dass sowohl Bates als auch Lecter in zahlreichen Produktionen auf Kinoleinwand und Fernsehschirm weiterlebten. Sie entfalteten auch indirekt eine beträchtliche Wirkung. Manche behaupten, Psycho sei der erste der so genannten und später so verbreiteten "*slasher*" Filme gewesen. The Silence of the Lambs trug zweifelsohne dazu bei, dass Serienkiller und ihre oft im Fach Psychologie bestens ausgebildete Jäger, häufig "*profiler*" genannt, aus dem zeitgenössischen Krimi nicht mehr wegzudenken sind.

"Profiler" beziehungsweise "profile" sind Modewörter geworden, deren Verwendung Petros Markaris in seinem Hellas Channel der Lächerlichkeit preisgibt. Der direkte Vorgesetzter von Kostas Charitos, der leitender Kriminaldirektor der Athener Polizei namens Gikas, hat an einem sechsmonatigen Seminar beim FBI teilgenommen. Nach seinem Rückkehr entfernt er nach amerikanischem Vorbild die Nummer von der Tür seines Dienstzimmers, nach Charitos die einzige wirkliche Reform aufgrund seiner Fortbildung im Ausland. Gikas pflegt nach seinem USA-Aufenthalt im Gespräch auch einen betont amerikanischen Stil und überfällt Charitos mit dem Wort "*profile*", das dieser nicht kennt und unter "*Profail*" in einem Wörterbuch nachschlagen will. Er passt sich dann der Zeit an und sagt in einem späteren Gespräch zu Gikas, das Profile passe zu einem Verdächtigen "*wie angegossen*". Der Detektiv

wörtlich: „Das profile habe ich mir bis ganz zum Schluss aufgehoben. Es ist das Tüpfelchen auf dem i.“ Charitos war auch damals, als er das Wort noch nicht kannte, ein kompetenter Ermittler. Es ist nur eine zeitgemäße Verpackung für etwas, was unter anderem Namen schon vorher da war. Es soll den amerikanisierten Chef glücklich machen und gnädig stimmen.

Es gibt kein deutsches Wort, das die gleichen Assoziationen weckt wie "*profiler*". Es kann zwar mit "*Fallanalytiker*" wiedergegeben werden, aber dieser erstellt eher selten psychologische Täterprofile. Sein Fachgebiet ist eher die Kriminologie und die Soziologie als die Psychologie. All das widerspricht eher der gängigen Vorstellung vom "*profiler*". Bei diesem Wort denkt man oft an einen Psychologen, wenn auch nicht unbedingt an einen solchen, wie der in der englischen Fernsehserie *Cracker* (1993-2006) von Robbie Coltrane verkörperte Dr. Edward Fitzgerald, der in der deutschen Fassung unter seinem Spitznamen "Fitz" der Titelheld ist.

In der ersten Szene der ersten Episode der ersten Staffel sieht man einen etwas ungepflegt wirkenden, fetten, älteren Mann an einem öffentlichen Telefon hängen. Mit lebhafter Mimik und sichtbarer Spannung hört er sich eine Live-Übertragung eines Pferderennens an. Er scheint hoch gewettet zu haben. Er verliert und wird dann von einem anderen Mann zu Eile gedrängt, denn man sei ohnehin schon zu spät daran. Die beiden betreten einen gut gefüllten Hörsaal. Der Dicke wird als der Gastredner vorgestellt und beginnt bald, die Studenten mit klassischen Autoren der Philosophie (Spinoza, Descartes, Locke) und der Psychologie (Freud, Adler, Jung usw.) zu bewerben. Buchstäblich. Die Bücher fliegen durch die Luft. Mit der Zeit wird es klar, dass diese Provokation vielleicht nicht gänzlich ohne Sinn ist. Der dicke Fitz legt den Studenten nahe, zuerst sich selbst zu erkennen, zu fühlen, wie sie wirklich fühlen und nicht wie sie glauben fühlen zu müssen, bevor sie von den genannten Denkern etwas lernen können. Nach der Vorlesung verspielt er dann sein letztes Geld an einem Automaten und versucht vergeblich das Honorar für seinen Vortrag, der dem Auftraggeber nicht gefallen hat, in bar zu kassieren, bevor er dann mit einem Taxi nach Hause fährt. Unterwegs weigert er sich, das Rauchverbot zu beachten. Zu Hause versucht er dann vergeblich, Fahrgeld von seiner noch jungen Tochter und (fast) erwachsenen Sohn zu pumpen. Er bezahlt den Fahrer schließlich mit einem Scheck und spielt ihm mit einem Wortwitz einen Streich. Dann unterstellt er seinem Sohn, dieser habe sich an der Schnapsflasche vergriffen, bevor er halbwegs nüchtern mit seiner Frau zu einem Restaurantbesuch mit Freunden aufbricht. Dort beschimpft er (allerdings nicht ohne Grund) seine Bekannte als Heuchler und provoziert eine peinliche Szene. Als er bezahlen will, kann er das nicht: Seine Kreditkarten sind überzogen, sein Scheck wird nicht akzeptiert, so dass er sich von einem der eben Beleidigten helfen lassen muss. Auf dem Weg nach Hause bekennt er seiner Frau, er habe unter Fälschung ihrer Unterschrift ein Hypothek auf das gemeinsame Haus aufgenommen, worauf die Gattin die junge Tochter packt und mit ihr auszieht.

Zunächst nur durch den Soundtrack verbunden (die Stimme einer schwarzen Sängerin aus dem Restaurant begleitet den Zuschauer) wird in dieses Familiendrama die Auffindung einer brutal zugerichteten Frauenleiche in einem Eisenbahnabteil hinein geschnitten, gefolgt von der Benachrichtigung ihrer Eltern, der Identifizierung der Leiche durch sie und die Entdeckung eines schwer verletzten Mannes in der Nähe des Bahndammes, auf dem der Zug während der Tat entlanggefahren ist. Am Mann findet man Blutspuren des Opfers, seine Fingerabdrücke sind am Tatort. Der Verdächtige gibt sich kooperativ, behauptet aber, sein Gedächtnis verloren zu haben. Die zuständigen Polizisten trauen ihm nicht und setzen ihm während und nach der Überführung vom Krankenhaus in Untersuchungshaft hart zu, auch deshalb, weil sie glauben, einen Serientäter erwischt zu haben. Die Feststellung der Identität des Verdächtigen gestaltet sich allerdings sehr schwierig.

Die beiden Handlungsstränge werden erst zusammengeführt, als Fitz in seinem zerknitterten Anzug reichlich verkatert auf der Sofa seines Wohnzimmers aufwacht und im Fernsehen ein Bild der Getöteten sieht und erkennt. Er sucht die Eltern auf, gibt sich als Psychologe und als Professor der Tochter zu erkennen und bietet seine Hilfe an. Dieses Angebot wird mit der Zeit angenommen und auch die Polizei ist irgendwann, als sie sich endgültig in eine Sackgasse verrannt hat, bereit, ihn mit der Untersuchung des Verdächtigen zu betreuen.

Das Ergebnis eines von Fitz durchgeführter Tests scheint zu belegen, dass der Verhaftete simuliert. In einem langen Verhör zieht der Psychologe dann alle Register seiner beachtlichen Sprachkunst und schildert mit einer perversen Einfühlsamkeit einen Lustmord in einem Eisenbahnabteil, in dem die Gefühle des Täters in extenso ausgebreitet werden. Im Vergleich zu Fitz wirkt sein Gegenüber ausgeglichen. Er glaubt eine trostlose Leere im Inneren des Psychologen zu erkennen und meint, dieser bräuchte dringend Hilfe.

Im Gegensatz zur Polizei ist Fitz bereit und fähig, seine Einschätzung zu revidieren und beginnt, den Verdächtigen für unschuldig zu halten. Die Beamten lassen sich von seiner in der Tat etwas dürrtigen Beweisführung nicht überzeugen. Da sie aber den Verdächtigen nicht mehr gefangen halten können, sind sie damit einverstanden, dass dieser zunächst mal zu Fitz zieht, der dessen Amnesie behandeln und ihn beobachten soll. Dann aber ruft ein Mann, der von sich behauptet, ein katholischer Priester zu sein, anonym an. Er berichtet von einem weiteren Mord des Verdächtigen, den dieser ihm gebeichtet haben soll. Nach der Auffindung der Leiche, also nach der Verifizierung der Angaben des Anrufers, ist aber die Schonzeit endgültig vorbei. Der Verdächtige wird erneut verhaftet und einer erniedrigender Behandlung unterzogen. Fitz wird aus den weiteren Ermittlungen ausgeschlossen.

Währenddessen geht auch des Familiendrama des Protagonisten weiter. Fitz liefert sich unter anderem eine bemerkenswerte Brüllpartie mit seinem arbeitslosen Sohn, in der die beiden sich wüst beschimpfen. So dämlich er auch sich in seinem Privatleben verhält, ist Fitz doch ein guter Menschenkenner und kompetenter Psychologe. Er erkennt die Schwachstelle der Polizei. Die einzige Detektivin ist unzufrieden mit der Rolle, in die sie von den Männern gedrängt wird. Wenn jemand bereit ist, sich mit einem Außenseiter zusammenzutun, dann sie. Fitz bringt sie dazu, ihm ein eigentlich unerlaubtes Gespräch mit dem Verdächtigen zu ermöglichen, in dessen Verlauf der Psychologe sie eindringlich als das Beispiel eines geborenen Opfers darstellt und seelisch fertig macht. Er schont auch den Verdächtigen nicht und hat schließlich Erfolg: Das Gedächtnis kehrt allmählich zurück und liefert eine glaubhafte Erklärung für alles, was diesen fälschlicher Weise zum Täter stempelt. Damit ist klar, dass der Anrufer der Mörder sein muss. Fitz und seine Gehilfin filtern nun aus der Liste der Zugbenutzer die Männer in fraglichem Alter heraus, die katholischen Glaubens sind. Bei der Überprüfung der zwei in Frage kommenden Menschen treffen sie auf den alkoholkranken Vater des Täters, der seinen Sohn gerade damit überführen hilft, dass er ihm ein falsches Alibi gibt. Der Mörder kann unter sehr dramatischen Umständen unmittelbar vor seiner nächsten Tat ergriffen werden. Die Polizeiführung muss vor der beiden Außenseitern den Hut ziehen.

Als Krimi weist diese Episode von Cracker einige Schwächen auf. Sie verstößt in eklatanter Weise gegen das erste Gebot im Dekalog von Father Knox und führt den Täter erst sehr spät in die Handlung ein. Obendrein scheint er die uninteressanteste Figur der Personenkonstellation zu sein. Sein Charakter ist so dünn, dass er so gut wie nicht vorhanden ist. Der Realitätssinn des aufmerksamen Zuschauers wird einer übermäßig großer Belastungsprobe ausgesetzt: Es ist kaum vorstellbar, wie der Mörder Zeit gefunden hat, die Schamhaare des Opfers abzurasierern. Eine glaubwürdige Erklärung dafür, wie er den Tatort unbemerkt verlassen konnte, liefert der Film nicht. Sein Anruf bei der Polizei ist idiotisch, denn spätestens nach seinem nächsten Mord hätte auch der begriffsstutzige Teil der Polizei den angeblichen Priester

der Tat verdächtigt. Solche Mängel treten dann in den besten der folgenden Episoden nicht mehr auf.

Dennoch ist bereits die erste Folge von Cracker beeindruckend. Während seiner Gespräche mit dem Verdächtigen erfährt der Zuschauer nicht nur, wie ein mörderischer Sexualstraftäter tickt (so dass der Täter indirekt doch so etwas wie einen Charakter erhält), sondern bekommt auch zwei extreme Reaktionen zweier katholisch erzogener Menschen auf die brutale Niederträchtigkeit der Welt. Der eine flieht vor ihr in die fast totale Abgeschlossenheit eines äußerst strengen Mönchsordens, während der andere Gott aus seinem Leben verbannt und die so entstandene Leere damit füllt, dass er sich der Welt stellt und ein Teil von ihr wird. Er ist der Suchtkranker schlechthin, oberflächlich nur dadurch, dass der weder das Rauchen, noch das Saufen, noch das Wetten lassen kann, im Inneren auch dadurch, dass er recht haben und recht behalten muss. Er wird dazu getrieben, seine intellektuelle Überlegenheit auszuspielen und gerade auch jene Menschen, die er liebt und von denen er wieder geliebt wird, zu schockieren und zu verletzen. Da ihm buchstäblich nichts Menschliches oder Weltliches fremd ist, kann er äußerst einfühlsam den Hinterbliebenen von Mordopfern beim Trauern helfen. Er kann sich aber auch in jeden noch so perversen Mörder hineinversetzen und dessen Gedanken und Gefühle eindringlich schildern. Er kann sein Wissen und Einfühlungsvermögen dazu benutzen, Menschen zu verletzen und zu erniedrigen, zum Beispiel als er einer Polizistin eloquent und durchaus glaubwürdig zu beweisen versucht, sie sei ein typischer Fall für weiblichen Penisneid.

Im Gespräch mit dem Verdächtigen wird Fitz des Öfteren in die Rolle des Patienten gedrängt, dessen Ausführungen wenig mit der Realität und viel mit seinen psychischen Problemen zu tun haben. Einen langen Monolog des Psychologen analysiert sein Gesprächspartner völlig richtig und überrascht ihn mit der tröstlicher Bemerkung, sie (die Frau von Fritz, die ihn verlassen hat) werde zu ihm zurückkehren. Der verborgene Inhalt der Ausführungen Fitzs war die Angst, die eigentlich geliebte Person durch eigene Schuld verloren zu haben.

Um die Reaktionen des Mönches und des Psychologen glaubwürdig gestalten zu können, muss die Welt schonungslos dargestellt werden. Die Serie ist voller psychischer und physischer Gewalt und für jugendliche Zuschauer sicherlich völlig ungeeignet. Die schockierende Brutalität der Bilder und die Grausamkeit der Handlung sind hier kein Selbstzweck, sondern ästhetisch legitimer Bestandteil der Welt, der sich Fritz stellt und wovor der Mönch flieht. Weniger wäre hier nicht mehr, sondern würde die Reaktionen dieser Menschen unverständlich erscheinen lassen und es den Zuschauern erschweren, sie zu verstehen und sich mit ihnen emotionell und intellektuell auseinanderzusetzen.

In der Welt von Cracker wäre ein großer Detektiv, ein großer Psychologe, der immer im Recht ist, fehl am Platz. Fitz kann zwar weit überdurchschnittlich brillant sein, aber er muss auch ein Mensch bleiben. Er wird in der dritten Folge auf eben dieses Maß reduziert. Ein Knabe wird ermordet. Ein Lehrer, der behauptet, er hätte keine besonders intensive Beziehung zu eben diesem Schüler gehabt, lügt offensichtlich und unternimmt zwei Selbstmordversuche. Seine Freundin scheint den Gedanken, er sei schwul, nicht gänzlich abwegig zu finden. Seine Täterschaft scheint somit festzustehen. Sowohl Fitz als auch der Leiter der Ermittlungen begehen nun den klassischen Fehler, den sie eigentlich kennen und meiden sollten, und legen sich zu früh fest. Sie ermitteln nicht in alle Richtungen, sondern bemühen sich lediglich, den Lehrer zu überführen und zu einem Geständnis zu bewegen. Von Fitz massiv bearbeitet und von der wütenden Bevölkerung und der Familie des Opfers aufs heftigste bedrängt gibt der Lehrer schließlich die Tat zu und der Fall scheint damit endgültig geklärt. In einem letzten Gespräch unter vier Augen macht aber der Lehrer den großen Psychologen psychisch fertig. Er liefert eine recht überzeugende Erklärung für sein Verhalten: Er fühle sich schuldig am Tod

des Knaben, habe ihn aber nicht ermordet. Er wolle sein Versagen, die angeblich darin besteht, dass er seinen Schüler im Stich gelassen habe, dadurch büßen, dass er sein Geständnis nicht widerruft. Damit rächt er sich an Fitz, denn, so der Lehrer, nach aller Wahrscheinlichkeit werde der Mörder sich ein neues Opfer suchen. An dessen Tod könne der Psychologe seine Mitschuld nicht leugnen. Fitz glaubt dem Lehrer und versucht vergebens den zuständigen Polizisten zu neuen Ermittlungen zu überreden. Dieser hat Motiv und Geständnis, das reicht ihm. Er will sich auch nicht dem Vorwurf aussetzen, miserabel ermittelt zu haben. Er will nicht schlecht dastehen, übergibt den Fall der Staatsanwaltschaft und informiert die Presse dementsprechend.

Nicht untypisch für die Serie die Lenkung der Zuschauererfühle in dieser Folge. Der Polizist, der am Schluss in einem so schlechtem Licht erscheint, war vorher nämlich gerade in seiner menschlichen Schwächen ausgesprochen sympathisch. Er ist jung, seine Frau ist hochschwanger, das Baby ist überfällig, soll aber unbedingt auf dem natürlichen Weg, also ohne künstliche Einleitung auf die Welt kommen. Das Paar ist hoch nervös, denn die Frau hatte schon mal eine Fehlgeburt. Schwache Wehen kommen und gehen, schlafen ist so gut wie unmöglich. Der Polizist eilt schon mal nach Hause, um seine Frau ins Krankenhaus zu begleiten und bekommt mitgeteilt, es handele sich um einen Fehlalarm. Als er von seinem Büro aus seine Frau anruft und sie nicht an den Apparat geht, kontaktiert er die Nachbarn. Sie sollen nach ihr schauen. In seinem Büro schläft er an seinem Schreibtisch sitzend ein, während es außerhalb drunter und drüber geht. Später im Kreißaal animiert er schließlich seine Frau lautstark, sie solle pressen und pressen, bis sie ihm mitteilt, er solle das Maul halten. Dann kann er das Wunschkind in den Händen halten und das Ehepaar ist offensichtlich glücklich.

Während er all das sieht, begeht der Zuschauer den gleichen Fehler, wie der Polizist. Er ignoriert, dass bei so großer privater Belastung man eigentlich Urlaub nehmen muss. Der Polizist hätte durchaus die Möglichkeit dazu, er will aber seinen Fall nicht abgeben. Solcher Ehrgeiz ist etwas, was Krimidetektive üblicher Weise auszeichnet, also nicht unsympathisch. In Wirklichkeit handelt aber der Polizist fahrlässig und verantwortungslos, und nimmt zur Vertuschung dieser Tatsache die Möglichkeit, einen Kindermörder nicht durch weitere Ermittlungen zu belästigen, in moralisch bedenklicher Weise in Kauf.

Damit nicht genug. In einer späteren Folge stirbt genau dieser Polizist in Ausübung seiner Pflicht und zugleich seine Familie beschützend einen langsamen, qualvollen Tod. Wäre sein Untergebener namens Beck misstrauischer gewesen, wäre es nicht dazu gekommen, aber ausgerechnet dieser, der immer den harten Bullen hervorkehrt, hat sich einmal einem angeblich an Krebs erkrankten jungen Mann gegenüber menschlich verhalten. Beck schlägt den Täter bei dessen Verhaftung brutal zusammen, kann aber später mit seinen Schuldgefühlen nicht leben. In der Erinnerung vergöttert er seinen toten Chef und muss sehen, wie die Lücke, die dieser hinterlassen hat, zuerst dienstlich dann auch privat geschlossen wird. Bei anderen heilt die Zeit die Wunden, bei ihm nicht. Er wird zum Vergewaltiger und bringt sich schließlich selbst recht spektakulär um und reißt dabei einen schuldigen Menschen mit in den Tod.

Weitere Inhaltsangaben erübrigen sich. Es ist schon jetzt überdeutlich, dass in Cracker psychopathologische Fälle, extreme wie (wenn auch eher selten) alltägliche in großer, vielleicht sogar in zu großer Zahl auftreten. Cracker ist die psychologischste aller psychologischen Krimis. Er ist zugleich einer der gelungensten Fernsehproduktionen in diesem Genre. Ausnahmsweise kann man relativ leicht feststellen, worin dieser Qualitätsvorsprung begründet ist, denn einige der Geschichten um den Psychologen Fitz wurden in anderer Besetzung und an anderen Standorten mit dem gleichen oder doch sehr ähnlichem Plot mit zum Teil identischen Dialogen verfilmt. Angehende Regisseure könnten kaum etwas besseres tun, als beide Fassungen intensiv zu studieren, um zu lernen, wie man eine eindringlich intensive,

bedrohliche, aber in aller Brutalität doch menschliche Atmosphäre erzeugen kann, oder wie man eben diese Chance nicht optimal nutzt. Den Hauptunterschied kann man aber schon an Standbildern des Protagonisten erkennen. Robbie Coltrane kauft man die Rolle ab, vielleicht auch deshalb, weil sie auf seine Person zugeschnitten worden ist. Er spielt Robert Pastorelli, seinen Nachfolger als Fitz, schlichtweg an die Wand.

Krimis, die ähnlich gestrickt sind wie Cracker, gibt es natürlich auch als Romane, in denen ein Psychologe der oder zumindest einer der Protagonisten ist, und dieser seinerseits mit großen psychologischen Problemen zu kämpfen hat. Die Polizisten, mit denen er vor allem zu tun hat, sind ebenfalls nicht wenig psychisch belastet, und diese Aussage gilt natürlich im verstärkten Maße für die Täter. All das findet man zum Beispiel in der Joseph-O'Loughlin-Vincent-Ruiz-Reihe von Michael Robotham. Im ersten Roman ermittelt der hartnäckige Bulle Ruiz gegen den Ich-Erzähler und Psychologen O'Loughlin, der seinerseits einen seiner Patienten im Verdacht hat der Mörder zu sein. Es bleibt ihm also kaum etwas anderes übrig, als sich auf die Suche nach dem Täter zu machen, ein Versuch, der alles andere als ungefährlich ist. Im zweiten Band der Reihe tauschen die beiden zum Teil ihre Rollen: Der Ich-Erzähler ist nun Ruiz, so dass der Leser der beiden Romane die zwei Protagonisten mal von innen, mal von außen kennenlernt. Der Bulle gerät nun seinerseits ins Visier polizeilicher Ermittlungen. Er leidet infolge einer Verletzung an Gedächtnisstörung -- und die ist nicht sein einziges psychologisches Problem. Mit O'Loughlin ist er inzwischen befreundet, so dass dieser ihm beisteht und seine Patienten als Mithelfer aktiviert. Quasi so nebenbei erfährt man bei dieser Personenkonstellation sehr viel über alle möglichen psychischen Störungen und ihre Behandlungsmöglichkeiten. Es ist auch interessant und lehrreich zu beobachten, wie der Psychologe mit seiner schweren Krankheit umgeht: Der Leser wird so etwas wie ein Experte in Sachen Parkinson.

Ein Vergleich dieser Romane oder einer beliebigen Cracker Folge mit dem am Anfang dieses Kapitels beschriebener Sherlock Holmes Erzählung erhärtet die bereits dort gemachte Behauptung, dass nämlich ein exzentrischer Detektiv und ein offensichtlich psychisch gestörter Täter nicht ausreichend sind, um einen Krimi sinnvoll als "*psychologisch*" zu charakterisieren. Das Interesse des Konsumenten an seelischen Problemen muss bei Werken dieser Unterkategorie jenseits den minimalen Erfordernissen eines Kriminalfalles geweckt werden. Der Leser muss so sein oder so werden wie Mankells Wallander, der sich für den jugendlichen Täter, der seine Opfer zu skalpieren pflegt, auch dann noch interessiert, wenn dieser identifiziert und eingesperrt ist. Er darf nicht so werden wie Dishers Inspektor Challis, dem nach der Verhaftung eines Serienkillers an weiteren Gesprächen mit ihm nicht gelegen ist. Andere mögen ihn verhören, er macht Feierabend und widmet sich seinem Hobby: "*He wasn't interested in what made Hartnett (den Killer) tick.*" Der implizierte Leser folgt hier allerdings nicht unbedingt dem Protagonisten, denn er hat die kürzeren Einschübe in den "*police procedural*" aus der Täterperspektive durchaus genossen. Allerdings weniger wegen der Ausleuchtung des verborgenen Seelenlebens des Mörders, sondern wegen dem Spiel des Autors mit dem Konsumenten, der ihm einerseits einen privilegierten Blick auf oder genauer in den Täter ermöglicht, ohne dessen Identität zu verraten. Von einem psychologischen Krimi wird man diesem Fall trotz glaubwürdiger Charaktere wohl nicht sprechen.