

## Von Doofen und Dicken

Über den Sinn für Humor einzelner Autoren oder über lustige Stellen in einzelnen Werken der hier untersuchten Gattung ist in dieser Abhandlung bereits viel geschrieben worden. Dies ist kein Zufall: Krimi und Komik sind gute Freunde, die oft gemeinsam etwas unternehmen, die man oft zusammen sieht. Siamesische Zwillinge sind die beiden indessen nicht. Komödien, Schwänke oder Sketche ohne jeglichen Krimianteil findet man natürlich ohne Zahl, nach humorlosen Krimis muss man zwar etwas länger suchen, aber man wird irgendwann doch fündig. In Henning Mankells Mördare utan ansikte (Mörder ohne Gesicht) wird zum Beispiel ein altes Bauernpaar auf seinem Hof brutal ermordet. Die Tat, die Ermittlungen und die Ergreifung der Täter werden in einem einheitlichen Ton geschildert, der Realismus suggeriert und eine komische Zuspitzung nicht verträgt. Die Polizisten des Roman machen untereinander gelegentlich (dreimal) Scherze und lachen miteinander, aber so richtig lustig geht es dabei nie zu. Von den zwei spektakulären Verfolgungsjagden des Romans findet die zweite auf einem Jahrmarkt statt. Kriminalkommissar Wallander stößt einen Bonbonwagen um, eine alte Frau fällt in zum Verkauf ausgestellten Baumkuchen, ein Wächter reißt einen Stand voller selbstgemachten Kerzenständern mit sich zu Boden. In einem anderen Werk könnte das lustig sein, genau so, wie wenn Wallander einen Anruf seines Vaters so entgegennimmt und dabei zunächst so redet, als habe seine Tochter angerufen. Damit sind die Szenen, die ein komisches Potential haben, vollständig aufgezählt. Mankell macht aber aus diesen Möglichkeiten nichts. Humor wäre in einem Werk dieser Art ein Fremdkörper und störend. Dementsprechend wird er in keiner Weise vermisst. Der Roman ist in dieser Hinsicht wie eine klassische antike Tragödie, in der nach den einst üblichen Vorstellungen der Gattungsreinheit keine Elemente der Komödie geduldet werden.

Nun gibt es aber die heute nicht minder "klassischen" Tragödien William Shakespeares, in denen Komik mit wohlkalkulierter Wirkung eingesetzt wird. Bekannt ist die Pförtnerszene aus Macbeth, die zwischen der Ermordung Duncans und die Entdeckung der Tat platziert ist und durch Verzögerung die Spannung fast schon ins Unerträgliche steigert, gleichzeitig aber auch wichtige Motive der tragischen Handlung aufnimmt und variiert. Friedrich Schiller hat bekanntlich die Komik dieser Szene als störend empfunden und sie weitgehend durch ein frommes, vom Pförtner gesungenes Morgenlied ersetzt, dem dann nur ein schwacher Scherz folgt. Nach heutigen Vorstellungen hätte er sich die Mühe sparen können. Mischformen sind in der postmodernen wie in der elisabethanischen Zeit gefragt, und wenn Shakespeares so genannten "*dark comedies*" sich nicht der gleichen Beliebtheit erfreuen wie die "*leichten*", so liegt das nicht daran, dass sie tragische Elemente enthalten.

Nun gibt sich der Krimi bekanntlich meist nicht vollkommen tragisch, da ein Happyend, wenn auch oft unvollständig und qualifiziert, häufig einfach dazugehört. Der Hauptermittler als Protagonist mag reichlich gefrustet sein, sterben tut er in der Regel nicht. Dennoch: ein Verbrechen, insbesondere wenn es sich dabei um Mord handelt, und dessen Aufdeckung ist grundsätzlich und realistisch betrachtet eine ernste, in den Einzelheiten oft grausame und zutiefst erschütternde Angelegenheit, bei der es an sich nichts zu lachen gibt. Nun ist aber, wie bereits der deutsche Lyriker Otto Julius Bierbaum gegen Ende des 19. Jahrhunderts erkannt hat, Humor dann vorhanden, wenn man trotzdem lacht. Obendrein sind Krimis oft nur sehr bedingt realistisch. Deshalb ist es nicht weiter verwunderlich, dass in allen Untergattungen des Krimis komische Elemente zumindest im Ansatz vorhanden sein können.

Humor lässt sich in den Krimis, die man oft mit den Adjektiven "*europäisch*", "*englisch*" oder "*klassisch*" charakterisiert und die mit den ersten zwei Prototypen dieser Abhandlung in

Verbindung gebracht werden können, mühelos unterbringen. Der große Detektiv als Profi wie Holmes oder als Laie wie der Kleriker Brown hat mit der realistischen Darstellung der Arbeit eines Privatermittlers oder eines katholischen Priesters kaum etwas zu tun. Beide sind als Serienhelden mit bestimmten leicht wieder erkennbaren Eigenschaften und Besonderheiten ausgestattet. Beide sind etwas exzentrisch. Beide werden manchmal in Abenteuer verwickelt, die so absurd sind, dass sie von den Autoren unmöglich ernst gemeint sein können, man denke etwa an den Holmes-Fall "*The Red-headed League*". Man kann sich in diesem Kontext an den an Völkerkunde interessierten Doktor in *The Hound of the Baskervilles* erinnern, oder auf welche Art und Weise Father Brown in "*The Blue Cross*" für seinen Verfolger Spuren legt. Wenn man die Exzentrizität eines großen Detektivs etwas steigert, hat man es bald mit einer Komödie, genauer mit einer Parodie der Untergattung "*klassischer Krimi*" zu tun.

Die unterschiedliche Intensität des komischen Elements im "englischen" Krimi kann man sehr gut an der von Agatha Christie erfundenen Figur des Hercule Poirot demonstrieren. Man braucht nur eine beliebige Beschreibung des belgischen Detektivs mit den Assoziationen vergleichen, die der Name des antiken Kraftprotzes Herkules hervorruft, so merkt man sofort, dass Christie eine gewisse Komik nicht wesensfremd ist. Wenn sie dann ihren Serienhelden in zehn Erzählungen die zehn Arbeiten des Herkules verrichten lässt, so sucht sie nahezu ein augenzwinkerndes Einvernehmen mit dem Leser, ihre Krimis so ernst nicht zu nehmen.

Der 1936 zuerst veröffentlichte Poirot-Roman mit dem Titel *The ABC Murders* beginnt als Komödie. Der Ich-Erzähler und Watson-Figur Hastings kehrt Juni 1935 für sechs Monate von seinem südamerikanischen Ranch nach London zurück und trifft sich mit seinem Freund. Ihm fällt auf, dass der berühmte Detektiv kaum gealtert ist. Wenn es nicht unmöglich wäre, so Hastings, würde er glauben, der Belgier habe weniger graue Haare als bei ihrer letzten Begegnung. Poirot bestätigt aber die Richtigkeit seiner Beobachtung. Hastings spricht von einer "*scientific impossibility*", von etwas, was gegen die Natur zu sein scheint. Poirot meint, sein Freund habe sich nicht verändert: "*You perceive a fact and mention the solution of it in the same breath without noticing that you are doing so!*" Die Lösung des Rätsels, die dann der große Detektiv präsentiert, liegt in einer Flasche mit Haarfarbe. Es folgen dann Scherze über die Tatsache, dass Poirot sehr stolz auf seinen Schnurrbart ist, dann etwas später darüber, dass Hastings seine beginnende Glatze zu verbergen sucht und auf ihre Entdeckung empfindlich reagiert. Inzwischen kommt irgendwie auch die eigentliche Krimihandlung in Gang.

In zwei Verfilmungen von *The ABC Murders* wurde dann die Komik der Romanvorlage intensiviert. In der Poirot-Serie mit David Suchet in der Hauptrolle (die hier analysierte Folge hat Spielfilmlänge und stammt aus dem Jahr 1992) kehrt Hastings mit einem unpassenden Geschenk aus Südamerika zurück, nämlich mit einem ausgestopften Kaiman, der etwas stark riecht. Als "*running gag*" möchte Hastings immer wieder erzählen, wie er das Tier erlegt hat, aber niemand hört ihm zu, bis am Schluss er endlich in einem zu Unrecht des Serienmordes verdächtigten Kleinbürger den passenden interessierten Zuhörer findet. Nach all dem sucht man im Roman vergebens, dem aber diese Verfilmung ansonsten recht getreu folgt und die Krimihandlung intakt lässt: Sie wird von der Komik nicht erschlagen. Suchets Poirot ist ein komischer Kauz aber keine solche Witzfigur, wie Tony Randall den großen Detektiv in *The Alphabet Murders* verkörpert, in einem britischen Spielfilm aus dem Jahr 1965 mit prominenter Besetzung (Anita Ekberg, Robert Morley). Die vorherrschende Stimmung des Streifens gibt bereits der Vorspann treffend wieder: Man sieht wie der normal gekleideter, in seiner eigenen Person auftretender Tony Randall sich in einem Filmstudio in Poirot verwandelt. Er redet die Zuschauer direkt zunächst als Randall, dann mit veränderter Stimme als Poirot an. Die Illusion, man würde hier so etwas wie die Realität abbilden, lässt man vom ersten Augenblick an gar nicht erst aufkommen. Man erfindet einen neuen Plot für den Film, der mit dem Christie-Roman kaum noch etwas gemeinsam hat und erwartet vom Zuschauer nicht, dass er

die Handlung als Krimi ernst nimmt. Sie dient primär dazu, einen Gag nach dem anderen aneinander reihen zu können. Das Publikum fragt sich zwar, wie die recht verworrene Handlung zusammenhängt und bekommt wie in einem Krimi üblich eine Erklärung dafür, aber der Hauptreiz des Filmes liegt nicht in der Spannung und in der folgerichtigen Lösung des Falles. Es werden zwar zahlreiche Morde verübt (der erste passender Weise an einem Clown), aber sie sollen die grundsätzlich heitere Stimmung nicht wirklich trüben. Wenn Randalls Poirot heute nicht gerade begeistert, dann nicht wegen einer für eine Komödie recht stark ausgeprägte Blutrünstigkeit, sondern weil die guten Gags zu selten sind. Kurz zusammengefasst: Es handelt sich bei diesem Film nicht mehr um einen Krimi, sondern um eine Parodie auf den klassischen Krimi.

Auch in der oft so genannten "*amerikanischen*" Variante der Gattung mit dem "*tough guy – hard boiled detective*" ist Humor bereits in den Prototypen zu finden. Philipp Marlowes glänzt in seinen Rededuellen mit tödlich komischer Schlagfertigkeit und das Stilmittel des respektlosen "*wise cracks*" ist so charakteristisch für seinen Autor, dass sie in der Sekundärliteratur unter der Bezeichnung "*Chandlerismen*" bekannt sind. Auch Hammett ging der Sinn für Humor nicht gänzlich ab, auch wenn er in einigen der Op-Geschichten kaum Spuren hinterlässt. Einer von diesen ist mit "*The Whosis Kid*" überschrieben. Als der Ich-Erzähler darin in einem Ringkampf fast den Kürzeren zieht, schildert er das unter anderen mit folgenden Worten: "*I was flat on my back, with everything but one or two of my most centrally located intestines squeezed out.*" Das ist die am ehesten komische Formulierung die darin zu finden ist. "*Dead Yellow Women*" hingegen besteht zum Teil aus dem, was der Op selbst als "*a burlesque of the well known Chinese politeness*" bezeichnet. Er besucht einen alten, einflussreichen Chinesen, der ihm mit diesen Worten einen Stuhl anbietet:

*"If the Terror of Evildoers will honor one of my deplorable chairs by resting his divine body on it, I can assure him the chair shall be burned afterward, so no lesser being may use it. Or will the Prince of Thiefcatchers permit me to send a servant to his palace for a chair worthy of him?"*

Der Op, später auch als "*King of Finders-out*", "*Grandfather of Bloodhounds*", "*Lord of Snares*", "*Master of Mysteries*", "*Unveiler of Secrets*", "*Prince of Hunters*" oder "*Emperor of Untanglers*" tituliert wird, geht gerne auf das Spiel ein und nimmt seinen Gesprächspartner ebenfalls auf vergleichbare Art und Weise auf die Schippe. Der Leser kann und soll allerdings keinen Augenblick vergessen, dass die beiden bei aller Komik in einem tödlich ernsten Spiel verwickelt sind, das der Op nach Punkten gewinnt, ohne den Gegner k.o. schlagen zu können.

Humor ist auch in The Maltese Falcon vorhanden, in dem Roman also, den manche für Hammetts besten halten und der gelegentlich schon mal als "*America's greatest detective novel*" tituliert wird. Die Komik darin ist allerdings eher latent als explizit. Wenn der junge Gangster Wilmer, im Buch meist als "*boy*" bezeichnet, in bester Wild West Manier einen Zweikampf mit Sam Spade fordert, so könnte man das zum Beispiel in einer Verfilmung wesentlich lustiger gestalten, als es Hammett in seinem Roman tut. Wenn der fette Gutman sich salbungsvoll und freundlich gibt, so ist die beabsichtigte Wirkung im Roman eher bedrohlich als komisch, wobei auf der Leinwand auch dieses Verhältnis auf den Kopf gestellt werden könnte. Auch dem Homosexuellen Cairo könnte man filmisch einiges mehr an Komik aufbürden, im Roman findet man ihn eher nur dann lustig, wenn man davon ausgeht, dass Schwulsein allein schon die Lachmuskeln kitzelt. Diese Bemerkungen sollen allerdings nicht als Kritik missverstanden werden. Durch mehr Slapstick würde der Roman nichts gewinnen und den ihm eigenen Reiz verlieren.

In dem mehr berüchtigten als berühmten "*tough guy*" Krimi I, the Jury (1947), der direkt auf The Maltese Falcon zurückzugehen scheint, erfährt das in den Prototypen angelegte

humoristische Element eine doppelte Steigerung, obwohl die darin enthaltenen Chandlerismen nicht gerade zahlreich oder gar glücklich sind. "I'll bet you a sandwich against a marriage license he's got a flatfoot downstairs covering every exit in the place ..." sagt der Ich-Erzähler und Protagonist Mike Hammer zu seiner Sekretärin, als diese meint, ein Polizist wäre nicht so dumm zu glauben, ihn beschatten zu können. Das ist das Beste, was er puncto geistreiche Bemerkung zustande bringt.

Weder Mike Hammer noch sein Erfinder Mickey Spillane – übrigens ein Mitglied der Zeugen Jehovas – halten viel von Homosexuellen. Sie sind in ihren Augen nicht nur verachtenswert, sondern eben auch komisch und somit die perfekten Objekte für echt männlichen Humor. In einer Szene, welche den Plot nicht voranbringt und somit im Roman Selbstzweck ist, beobachtet Hammer einen Kampf aus einem Fenster:

*Directly beneath me two underweight males were having a hair-pulling match while four others egged them on. What a place. The two boys hit the dirt together ... . I grinned. A couple of pansies trying to decide who would be Queen of the May. I drew a pitcher from the sink and let it go on their heads.*

*That ended the fight. They both let out a falsetto scream and got up running. The gang saw me and howled. It was a good gag.*

Zweifelsohne soll diese Szene nach Absicht des Autors in einem ernsten Roman als komisches Intermezzo, als "comic relief" dienen. I, the Jury nimmt hier die eher latente Homophobie von The Maltese Falcon auf, macht sie explizit und rechnet damit, dass seine Leser sie mit ihm teilen, mit ihm lachen und seinen "gag" ebenfalls für gut halten.

Spillane greift auch andere, ernste Elemente seiner Vorlage auf, radikalisiert und überdramatisiert diese dann in einem Umfang, dass man das Ergebnis kaum noch ernst nehmen kann, so dass eine Art unfreiwillige Komik entsteht. In beiden Romanen begeht eine hochattraktive Frau den eigentlichen Mord, um den es geht, an einem Bekannten des jeweiligen Detektivs. Bei Hammett handelt es sich um den Partner Sam Spades, den dieser weder besonders geschätzt noch besonders gemocht hat, bei Spillane um dessen besten Freund, einen Kriegskameraden, der dem Protagonisten das Leben gerettet und dabei einen Arm verloren hat. Spade macht sich über die Frau kaum Illusionen, Hammer verliebt sich in sie und heiratet sie fast. Beide lassen die *Femme fatale* nicht davonkommen und haben ein abschließendes Gespräch mit ihr, in dem sie sich als harte Männer geben. Spade erklärt ihr, er werde sie der Staatsmacht übergeben und fährt dann so fort:

*"The chances are you'll get off with life. That means you'll be out again in twenty years. You are an angel. I'll wait for you." He cleared his throat. "If they hang you I'll always remember you."*

Die ironischen Sätze klingen nicht nur kalt und zynisch, sondern sind auch so, aber dennoch hat Sam Spade hier etwas Menschliches an sich. Er wiederholt den Satz "I won't play the sap for you" mehrfach, ein indirekter Hinweis darauf, dass er gefühlsmäßig stärker beteiligt ist, als es auf der Oberfläche den Anschein hat und tut schließlich das, was nach objektiven Kriterien richtig ist. Dass sein Verhalten aber auch so grenzwertig ist, macht Hammett in der Schlusszene des Romans deutlich, als seine Sekretärin auf die Erklärung seines Verhaltens so reagiert: "I know – I know you're right. But don't touch me now – not now."

Spillanes Detektiv übergibt die schuldig gewordene Frau nicht der Polizei, sondern schießt sie über den Haufen und erfüllt so den Schwur, den er beim Leichnam seines Freundes in aller Öffentlichkeit geleistet hat, als er noch von einem männlichen Mörder ausging:

*"I'm going to get the louse that killed you. He won't sit in the chair. He won't hang. He will die exactly as you died, with a .5 slug in the gut, just a little below the belly button."*

In der Schlussszene ist dann Hammer allein mit der Frau, in der er verliebt gewesen ist. Während der Detektiv den Fall erklärt, legt sie einen Striptease extra für ihn hin, der in relativ großer Ausführlichkeit in gesperrt gedruckten Passagen eingehend geschildert wird. Sie geht splitterfasernackt auf Hammer zu, ist schon fast dabei, ihn zu umarmen, als dieser sie wie angekündigt in den Bauch schießt und ihr so einen schmerzhafteren Tod beschert, als es bei einer staatlichen Hinrichtung normalerweise der Fall ist. Sie kann es kaum glauben:

*"How c-could you? she gasped.*

*I only had one moment before talking to a corpse, but I got it in.*

*"It was easy," I said.*

Die Szene ist so melodramatisch, so schlecht, dass sie fast schon wieder gut ist. Hammer wirkt gerade auf den heutigen Leser in seiner Gewalttätigkeit und in seiner Selbstgerechtigkeit, die des Öfteren zu von der Staatsmacht trotz verbaler Proteste de facto tolerierten Menschenrechtsverletzungen führen, als eine Art Witzfigur. Wenn man allerdings bedenkt, dass Mike Hammer als eine positive Gestalt daherkommt und so etwas wie das moralische Zentrum des Romans bildet, so könnte einem das Lachen im Hals stecken bleiben. Der Roman handelt von Veteranen des Zweiten Weltkrieges, ist 1947 erschienen und scheint die Mentalität einer Nation zu dokumentieren, die zur Durchsetzung der Menschenrechte Atombomben einsetzt und sich standhaft weigert, das grundsätzlich in Frage zu stellen. Dabei sollte man dabei nicht aus den Augen verlieren, dass mörderische Selbstjustiz an Verbrechern auch schon vor I, the Jury und vor dem Zweiten Weltkrieg in Krimis wie die von Leslie Charteris gerechtfertigt wurden.

Nun war die Art von Gerechtigkeit, die von Mike Hammer verkörpert wird, bei aller Akzeptanz der Vorstellung, dass im Kampf gegen das Böse alle Mittel erlaubt sind, für viele Amerikaner auch in den unmittelbaren Nachkriegsjahren doch etwas suspekt. Spillane scheint dieser Tatsache insofern Rechnung zu tragen, dass die nackte *Femme fatale* beim Versuch den Detektiv zu umarmen in die Nähe einer Handfeuerwaffe kommt. Auch wenn Hammer die Möglichkeit hätte, sie weniger tödlich zu stoppen, auch wenn er mit ihrer Tötung ein Versprechen einlöst, kommt damit so etwas wie Notwehr mit ins Spiel. In der 1953 erfolgten Verfilmung des Romans wird das intensiviert, so dass die Mordmerkmale abgeschwächt werden, der mildernde Umstand der Selbstverteidigung weniger absurd wird. Allgemein verkörpert der Schauspieler Biff Elliot den Detektiv eher als eine getriebene, in der Summe wenig anziehende Person. Komische Szenen wie das Begießen der auf weibliche Art kämpfenden Schwuchtel fehlen im Film, unfreiwillige Komik räumt der Langeweile den Platz.

Will man nun einen Mann wie Mike Hammer in eine wirklich komische Figur verwandeln, so kann man seine Gewaltbereitschaft partiell noch steigern, wie es in Carlo Manzonis in Deutschland zunächst als "Super-Krimi", später als "Super-Thriller" vermarktet Romanen mit dem Ich-Erzähler und Protagonisten Chico Pipa der Fall ist. In Ti spacco il muso, Bimba hält der italienische Titel, der wörtlich "Du kriegst eine auf die Klappe, Kleine" übersetzt werden kann, alles, was er verspricht. Als Chico die schöne Duarda verdächtigt, ihn hinters Licht geführt zu haben, reagiert er so: "*Ich klebte ihr eine mit dem Handrücken und schmetterte sie so unter den Ausgussstein.*" Was bei ihr die Ausnahme bildet, ist in der Behandlung einer anderen ebenfalls gut aussehenden Frau die Regel: "*Ich gehe zu ihr hin und klebe ihr eine, daß der Korbstuhl sich spaltet*" und "*Ich stehe auf, stelle das Glas hin und klebe ihr eine, daß sie mit dem Kopf auf die Armlehne des Diwans aufschlägt*" und "*Ich kicke sie ins Knie, dass ihr die Kniescheibe unter die Hausbar rollt*". Einem Gangster, der Chico beschatzt, ergeht es ebenfalls schlecht: "*Mit der Rechten packe ich sein linkes Ohr und reiße es ihm ab*". Als ein Polizist dem Protagonisten droht, reagiert dieser so: "*Er hat noch nicht den Punkt hinter den Satz gesetzt, da gebe ich ihm mit der Faust eins auf die Nase, daß er in den Armen*

*Trams* (eines anderen Polizisten) *landet.*" Wer so viel austeilt, muss natürlich auch einiges einstecken: Der Bulle Kautschuk versetzt dem Detektiv schon mal einen Fußtritt. In der üblichen Folterszene begleicht der Gangster die wegen des abgerissenen Ohrs offene Rechnung: "*Der Gelbäugige zieht mir den rechten Schuh und den Socken aus, dann bricht er mir die kleine Zehe ab und wirft sie in einen Winkel der Küche*". Die bereits erwähnte Duarda begräbt in der Schlussszene des Romans den Zeh und versieht das Grab mit der folgenden Inschrift:

*HIER LIEGT  
DAS ÄUSSERTE RECHTE UNTERE ENDCHEN  
MEINES LIEBSTEN*

Schon lange bevor es aber so weit ist, weiß es der Leser, wie er mit der an sich rohen Gewalt in diesem Roman umzugehen hat. Sie ist zu behandeln wie die entsprechenden Vorkommnisse in einem komischen Zeichentrickfilm.

Die Ähnlichkeit zu Mickey Mouse und Tom & Jerry wird auch in den Szenen deutlich, die der deutschen Übersetzung des Titels von Ti spacco il muso, Bimba - Der Finger im Revolverlauf - als Vorlage dienten. Als ein Gangster Chico mit einem Revolver bedroht, weiß dieser sich nicht anders zu helfen, als seinen Finger in den Lauf zu stecken und so die Kugel zu blockieren. Dann lässt sich der Finger allerdings nicht mehr herausziehen, eine Tatsache, die zu diversen Komplikationen führt. Um sich zu befreien, feuert der Detektiv einen Schuss nach dem anderen ab, bis der Finger aus dem Lauf gedrückt wird. Schmerzfrei ist die Aktion nicht einmal im Roman, Chico kann aber gut damit fertig werden und der Polizei ohne den Revolver entkommen. Ein Beamter stellt sich ihm dabei in den Weg und hält ihn zunächst auf:

*Ich halte mich nicht mit Tändeleien auf, sondern befreie mich, knicke ihm dann das Rückgrat ein und befestige ihm mit einer Sicherheitsnadel den Jackenkragen am Ende des einen Hosenbeins.*

Neben der allgegenwärtigen Gewaltbereitschaft wird in Manzonis Romanen ein weiteres typisches Merkmal der "tough-guy novel" durch Übertreibung der Lächerlichkeit preisgegeben, nämlich der Alkoholkonsum des Protagonisten. Zu Beginn von Ti spacco il muso, Bimba erwacht Chico mit einem riesigen Kater, den er, wie könnte es auch anders sein, mit Bourbon behandelt. Die Handlung kommt dadurch in Fahrt, dass er sich am Vortag dermaßen betrunken hat, dass er nicht mehr weiß, was er getan hat. Der Detektiv säuft sich dann regelrecht durch den Roman, in dem "*Bourbon*" wohl mit zu den am häufigsten verwendeten Wörtern gehört. Wenn Chico länger als eine Stunde ohne "*Treibstoff*" ist, glaubt er, er müsse nachtanken. Er macht sich auch darüber Gedanken, ein ganzes Fässchen Bourbon in seinem Wagen mitzuführen, für alle Eventualitäten. In einem Gespräch muss er sich mal rasch einen einschenken, denn, wie er es ausdrückt "*jetzt sind's schon zwei Seiten, daß ich nichts trinke, und mir beginnt die Kehle trocken zu werden*".

Im Gegensatz zu Mike Hammer hat Chico einen Partner, einen "sidekick", mit dem er Büro, Gefahren und Bourbon teilen kann. Sein Sozius ist keine dumme Watson-Figur, sondern auf seine Art durchaus kompetent. In Parodie auf die zahlreichen Detektivduos in den Krimis handelt es sich dabei um einen Hund, dem allerdings durchaus auch menschliche Züge, wie zum Beispiel eben die Liebe zu Hochprozentigem, anhaften. Mit schönen Blondinen, tollpatschigen Polizisten, Gangstern und Ganoven ergibt das ganze eine amüsante Mischung von Figuren, die sich in einer Welt bewegen, die kein Abbild einer wie auch immer gearteten Realität darstellt, sondern in einem Zerrspiegel die Wirklichkeit eines Krimis nach der so genannten amerikanischen Schule wiedergibt. Diese Parodien mit Titeln wie Ein Schlag auf den Schädel und du bist eine Schönheit, Blut ist kein Nagellack, Der Hund trug keine Socken oder Der tiefgekühlte Mittelstürmer waren in den in den sechziger und siebziger Jahren des vorherigen Jahrhunderts gerade auch in Deutschland ausgesprochen beliebt.

Wie der so genannte "*englische*" kann also auch der "*amerikanische*" Detektivroman in unterschiedlicher Intensität von Humor geprägt sein. Man kann die beiden Sorten auch mischen, wie es in einem Film aus dem Jahr 1976 mit dem Titel *Murder by Death (Eine Leiche zum Dessert)* geschieht, in dem sowohl Christies Miss Marple als auch Hammetts Sam Spade lächerlich gemacht wird. Zu ihnen gesellt sich auch der Polizist Charlie Chan, der aber ein recht ungewöhnlicher Vertreter seiner Zunft ist. Wenn man davon inspiriert sich auf die Suche nach Humor in echten "*police procedurals*" macht, wird man fündig, auch wenn Komik in einigen von ihnen wie in den bereits erwähnten Wallander-Romanen mitunter so gut wie nicht vorhanden ist. In anderen schwedischen Polizistenromanen ist das aber anders. Sjöwall/Wahlöös Kommissar Beck ist zwar genau so wenig lustig wie sein Nachfolger aus Ystad, aber unter den zahlreichen Ordnungshütern, welche die Welt der älteren Reihe bevölkern, gibt es zwei Bullen, die eindeutig als komische Figuren angelegt sind. Sie werden in *Mannen pa balkongen* (1967, deutsch *Der Mann auf dem Balkon*, 1970) so eingeführt:

*Man konnte Martin Beck für ein geeignetes Opfer für Bauernfänger halten und Kollberg (wie die anderen namentlich genannten Personen im Zitat Kollegen Becks) für einen Sexualverbrecher. Man konnte Rönn einen Bart ankleben und jemand einreden, er sei der Weihnachtsmann, und vermutlich würde sich ein verwirrter Zeuge zu der Aussage bewegen lassen, daß Gunnar Larsson ein Neger sei. ... Vermutlich konnte man jemandem einreden, daß der Innenminister Polizist war. ... Man konnte den Leuten praktisch alles einreden.*

*Aber niemand in der ganzen Welt konnte sich in Kristiansson und Kvant täuschen.*

Die beiden Letztgenannten sind Streifenpolizisten ohne Fleiß und ohne Kompetenz, außerdem stammen sie, wie die Autoren es stark betonen, aus der Provinz, genauer aus Schonen, und der deutsche Leser könnte vermuten, dass diese Tatsache bei Lesern mit schwedischen Sprachkenntnissen und Vorurteilen für zusätzliche Komik sorgt. Auf jeden Fall gelingt es in diesem Roman den beiden Bullen zufällig das, was den kompetenteren Kollegen misslingt: Sie verhaften den gesuchten Kindermörder.

In *Den vedervätige mannen fran Säffle* (1971, deutsch *Das Ekel aus Säffle*, 1973) treffen die beiden auf einen Bettler und Hausierer ohne festen Wohnsitz mit dem Spitznamen Röven, der so viel wie "*Hintern*" bedeutet. Der Penner verarscht nun die Bullen nach Strich und Faden. Er ist gegen Verhaftungen fast so etwas wie immun, denn er trägt so viele Kleinigkeiten mit sich herum, dass die Durchsuchung und Protokollierung seiner Habe bevor er in eine Zelle gesteckt werden kann, schon mal sieben ganze Stunde dauert. Röven redet nun mit schmeichelrischen Stimme Kristiansson an und sagt, dieser habe etwas verloren und drückt ihm etwas in die Hände. Es handelt sich um eine klebrige, gekochte Schweinepfote. Das ganze geschieht auf einem öffentlichen Platz, es gibt also zahlreiche Zuschauer. Röven macht aus dem Vorfall eine große Szene:

*"Jedem das Seine! Hoffentlich paßt sie! Sonst kannst du sie dir in Arsch stecken!"  
brüllte Röven und bog sich vor Lachen.*

Auch wenn der Leser die Szene vielleicht etwas weniger lustig findet als Röven und sich also nicht vor Lachen biegt, kann er nicht übersehen, dass Sjöwall/Wahlöö einen ernsthaften Versuch unternommen komisch zu sein. Humor ist allerdings in der Welt ihrer zehn Krimis die Ausnahme, nicht die Regel: Eine düstere Grundstimmung ist vorherrschend.

Während niemand die Geschichten um Kommissar Beck wegen seiner komischen Szenen liest, schauen sich viele Zuschauer einige Folgen der Tatort Reihe unter anderem auch deshalb an, weil es in ihnen etwas zu lachen gibt. Zahlreiche nicht nur in dieser Hinsicht oft gut gelungene Folgen spielen in Münster und haben neben dem etwas mürrischen Hauptkommissar Frank Thiel und dem eitlen Pathologen Professor Karl-Friedrich Boerne mit seiner kleinwüch-

sigen Assistentin auch eine mal kettenrauchenden, gelegentlich sich gerade dieses Laster abgewöhnende Staatsanwältin zu bieten. Man freut sich auch stets auf den Auftritt des Vaters des Hauptkommissars, der in parodistischer Umkehrung des üblichen Generationskonflikts als alternder Hippie unter anderem wegen seines harmlosen aber illegalen Drogenkonsums seinem Sohn Sorgen bereitet. Die Folgen mit diesem Komikerensemble verkommen selten in reine Blödelei und erzeugen mitunter auch als Krimi eine gewisse Spannung, eine Eigenchaft, welche die Münsteraner mit ihren Kollegen aus Saarbrücken gemeinsam haben, wo Jens Stellbrink mit Motorroller und dem dazugehörigen Helm auf Verbrecherjagd geht.

Steigert man nun die Situationskomik und entwertet man den Krimiplot noch mehr, dann landet man in der Gattung der Polizistenklamotte, der komischen Entsprechung der "*police procedurals*" ohne deren Realismusanspruch. In ihrer Reinform sind sie nicht jedermanns Geschmack, aber wenn man gegen Albernheiten nicht allergisch und mit oder ohne Alkohol in Blödellaune ist, so kommt man bei den Stummfilmen der so genannten Keystone Cops, in denen kaum eine Gelegenheit auf die Schnauze zu fallen ungenutzt bleibt, oder bei den späteren Abenteuern des Gendarmen von St. Tropez oder seinen Artverwandten von der in den Vereinigten Staaten befindlichen "*Police Academy*" mitunter auf seine Kosten. In den sechs französischen Filmen garantieren Name, Grimassen und cholerische Anfälle des Hauptdarstellers Louis de Funes einen sicheren Erfolg, der als Ludovic Cruchot noch kurz vor seinem Tod in Le Gendarme et les Gendarmettes (1982, deutsch Louis und seine verrückten Politessen) mit Variationen seiner sattsam bekannten Gags auf der Leinwand erscheint, seinem Vorgesetzten schmeichelt, seine Untergebenen mit oder ohne Grund anbrüllt, sich als Frau verkleidet oder sich nächtlich in die Klausur eines Nonnenklosters begibt. Mit der Zeit werden dann diverse Polizistinnen entführt, die dann auf ihre Rettung warten und sich schließlich weitgehend selbst befreien. Das Ganze hat irgendetwas mit Spionage und der Sicherheit des französischen Staates zu tun, aber all das dient nur dazu, den Gendarm von St. Tropez und seine Truppe in komische Situationen zu versetzen, die dann genüsslich ausgekostet werden. Ähnlich ist es auch in der sechsten Folge der amerikanischer Reihe. Eine Bande von Verbrechern verübt im Auftrag eines großen Unbekannten spektakuläre Straftaten, welche die Inkompétence der Polizei immer wieder bloßstellen. Der Drahtzieher wird dann zum Schluss in bester Kritiktradition entlarvt und entpuppt sich überraschend als der Bürgermeister des Handlungsortes, aber das ist völlig nebensächlich.

Einige der Gags in Police Academy 6, City under Siege (1989, deutsch Widerstand zwecklos) haben tatsächlich ein kleines bisschen mit der üblichen Polizeiarbeit zu tun. Noch vor dem Vorspann sieht man zwei Bullen in einem Wagen sitzen. Sie beobachten ein Objekt, das ihren Informationen gemäß ausgeraubt werden soll. Während sie sich unterhalten und streiten, wird hinter ihrem Fahrzeug ein Verbrechen begangen. Einer der Bullen merkt was los ist, sein Vorgesetzter Harris lässt ihn aber nicht zu Wort kommen, so dass die Ganoven, welche die Polizisten als solche erkannt und sich über sie lustig gemacht haben, entkommen können. Andere Ordnungshüter treffen ein und schaffen noch mehr Unordnung, weil sie sich anschicken ihre Kollegen festzunehmen. Die Vertuschungs- und Rechtfertigungsversuche des ranghöheren Trottels sorgen dann noch für weitere Komik.

Genau dieser Bulle ist das Opfer des Running Gags dieses Filmes. Er ist bei seinen Kollegen nicht gerade beliebt. Als er sich in einer Besprechung hinsetzen will, kracht der angesägte Stuhl zur allgemeinen Freude krachend unter ihm zusammen. Beim nächsten Mal ist Harris vorsichtiger und prüft die ihm angebotene Sitzgelegenheit, die sofort in sich zusammenfällt. Beruhigt setzt er sich auf den nächsten freien Platz, der aber mit Schnellkleber präpariert wurde, so dass der Bulle mit einem an seinem Hintern befestigten Stuhl herumläuft. Gegen Ende des Streifens muss Harris sich wieder einmal setzen und fordert einen seiner Gegner zum Platztausch auf. Dieser geht darauf ein, denn er hat dieses Manöver vorausgesehen. Am

Stuhl sind so viele Luftballons befestigt, dass Harris in den blauen Himmel davonfliegt, während seine Kollegen ihm salutieren.

Es ist offensichtlich, dass das, was hier einem missliebigen Bullen widerfährt, auch einer beliebigen anderen Autoritätsperson mit der gleichen Wirkung zustoßen könnte. Polizistenklamotten haben in der Tat mehr mit Schulgeschichten in der Art von der siebenteiligen Filmreihe Die Lümmel von der ersten Bank (darunter Zur Hölle mit den Paukern und Wir haun die Pauker in die Pfanne) oder Die Feuerzangenbowle gemeinsam als mit Krimis. Das führt dazu, dass sie auf ein Verbrechen und dessen Aufklärung so gut wie völlig verzichten können. In Le gendarme à New York (1962, deutsch unter anderem Der Gendarm vom Broadway) begibt sich die französische Blödeltruppe um Louis de Funes nach New York, um an einem Kongress für Polizisten teilzunehmen. Die Tochter des Titelhelden reist gegen den Wunsch ihres Vater ebenfalls in die amerikanische Metropole. Die Komik ergibt sich aus dieser Situation. Gesetzwidrigkeiten gibt es zwar auch hier: Dem Gendarmen wird von West-Side-Story-Typen ein Rindersteak geklaut, seine Tochter fährt als blinder Passagier auf einem Ozeandampfer und ihr Vater gerät in Verdacht, seine eigene Tochter entführt zu haben, aber all das ergibt keinen Krimiplot. Man könnte darüber spekulieren, ob diese Tatsache etwas damit zu tun hat, dass gerade dieser Louis-de-Funes-Film zu den schwächsten zählt, in denen dieser Starkomiker auftritt.

Es gibt Kinobesucher, die ohnehin Kommissar Juve aus der Fantomas-Reihe dem Gendarmen von St. Tropez vorziehen. Der von Louis de Funes verkörperte Polizist hat dort in dem Titelhelden einen echten Gegenspieler und mit Jean Marais einen "co-star". Die Fantomas-filme markieren den Übergang von der Polizistenklamotte zur Gaunerkomödie, in der lächerliche Bullen ja auch nicht gerade selten zu finden sind -- eine Eigenschaft, die solche Werke übrigens mit vielen Krimis mit einem Privatermittler als Protagonisten gemeinsam haben, die ja ihre Existenzberechtigung teilweise aus dem Versagen des Staates herleiten. Dieser Motiv spielt wie erinnerlich in The Four Just Men eine zentrale Rolle, ein Roman, in dem Edgar Wallace auch mit einem komischen Polizisten aufwartet.

Die literarischen Vorläufer der Gauner- und Rächergeschichten sind bereits in den vorherigen Kapiteln erwähnt worden. Hier sind sie deshalb relevant, weil die Geschichten um den schlauen Fuchs, um den pikaresken Helden (der ja ein Schelm ist) oder auch um Robin Hood meist auch komische Elemente beinhalten. Selbst in Fassungen, in denen konventionelle Moralvorstellungen letztlich bejaht und bestätigt werden, tragen sie im Ansatz anarchistische Züge, die im komischen Kontext wohl eher akzeptiert werden können als im ernsten. Wie beschrieben ist Les Charteris' Simon Templar in der Erzählung "*The Death Penalty*" besonders grausam und steht jenseits der üblichen staatstragenden Moral. Gerade hier aber betätigt sich der Protagonist als Verfasser eines komischen Gedichtes, welches das englische Gentlemanideal und die prügelfreudigen Erziehungsmethoden in den englischen Eliteschulen zum Thema hat. Der Refrain dieses mehrstrophigen Spottliedes lautet:

*But in the blaze of brighter days  
Britannia yet shall rule,  
While English Sportsmen worship God  
And bend their bottoms to the rod  
For the Honour of the School!*

Das hat zwar mit dem Fall an sich wenig bis nichts zu tun, ist aber dem Anspruch nach zweifellos komisch.

Gaunerkomödien und allgemein Krimis mit sympathischen Verbrechern als Helden leben davon, dass die Opfer ihrer kriminellen Handlungen meist böse Menschen sind. Dies gilt, wie bereits gezeigt, auch für weitgehend humorlose Kriminelle wie den Australier Wyatt, gehört

aber auch zu den Elementen, welche die Trickbetrüger in einem "*der beliebtesten und meistgefeierten Filme aller Zeiten*" (so auf dem DVD-Cover zu lesen) liebenswert machen. Im Gegensatz zu ihren real existierenden Kollegen, die oft die Vertrauensseligkeit des Alters, die Einsamkeit der Menschen und ihre Hilfsbereitschaft ausnutzen, werden in The Sting (1973, deutsch Der Clou) habgierige Menschen betrogen. Die erste Person, die hereingelegt wird, erweist sich zwar für die Täter erst im Nachhinein als Geldbote eines Verbrechersyndikats, aber man sieht gleich, dass er einen hilflosen Menschen übers Ohr hauen will. Der Zuschauer freut sich über das blöde Gesicht des Gangsters, als dieser merkt, dass er nur wertloses Papier sich ergaunert hat.

Das viele Geld, das die Betrüger dem Syndikat abgenommen haben, macht sie nicht glücklich, denn der Boss des Verbrecherrings will sich rächen und setzt seine Killer auf sie an. Ein Mitarbeiter des Protagonisten wird ermordet, dieser entkommt nur knapp und sinnt nun seinerseits auf Rache, aber nicht auf Mord. Er will den Obergauner dort treffen, wo es diesem am meisten wehtut, nämlich an seinem Geldbeutel. Allein schafft er das nicht, aber mit Hilfe und mit den Verbindungen eines Meisters seines Faches kann die Spielleidenschaft und Geldgier des Bosses dazu benutzt werden, ihn spektakülär hereinzuzeigen. Dass bei so viel Beträgereien auch der Zuschauer erfolgreich hinters Licht geführt wird und der Abschluss für ihn eine höchst überraschende Wende erfährt, gehört zu den positiven Zügen dieses Streifens.

Die Schlussüberraschung ist in diesem Fall deshalb wirklich effektiv, weil die Bedrohung der Protagonisten ernst und die von dem Syndikat angewandte Gewalt brutal ist. Der ermordete Trickbetrüger wird im Film als guter Familienvater vorgeführt, das Leid seiner Frau und seiner Kinder wird zwar nicht breitgetreten, aber auch nicht ausgespart. Ein korrupter dicker Bulle, der die Staatsmacht vertritt, ist keine harmlose Figur. Von ihm zusammengeschlagen zu werden hat nichts Komisches an sich. Die auf den Helden angesetzte Killerin, deren Identität dem Zuschauer unter anderem deshalb verborgen bleibt, weil er in dieser Funktion einen Mann erwartet, ist in keiner Weise lustig, auch ihr Ende nicht, als sie in den Kopf geschossen wird. Die Handlung spielt obendrein während der Weltwirtschaftskrise, also in der Zeit der amerikanischen Geschichte, die als die Zukunftsaussichten des Landes der unbegrenzten Möglichkeiten sich nicht gerade rosig präsentierten. Man könnte auf die Idee kommen, die so genannten "*Hard Times*" hätten den Vereinigten Staaten mehr zugesetzt als die beiden Weltkriege zusammen. Der Hintergrund von The Sting ist dementsprechend düster.

Aber dennoch: Der Clou ist eine echte Komödie. Allein schon die Filmmusik gibt eine dieser Tatsache entsprechende Stimmung vor. Die Komik ist oft in Sequenzen am deutlichsten ausgeprägt, die ohne Sprache auskommen, zum Beispiel als der Protagonist sich ein vornehmeres Äußeres verpassen lassen muss und dabei in einem für ihn ungewohnt luxuriösen Schönheitssalon eine Frau ihm die Fingernägel schneiden will: Er weiß zunächst nicht, was das soll, und wehrt sich entsprechend.

Sind die Opfer sympathischer Gauner keine Verbrecher oder zumindest selber schuld, dann handelt es sich oft um anonyme Institutionen, bevorzugt Banken oder auch Versicherungsgesellschaften. In "*The Man from St. Louis*" (1932/33) nimmt Simon Templar einigen Gangstern die Beute ab, die sie aus dem Schaufenster eines Juwelierladens gestohlen haben. Er denkt nicht daran, die Schmuckstücke dem rechtmäßigen Eigentümer zurückzugeben, da dieser fahrlässig gehandelt habe und dazu auch noch versichert sei. Das Geschäftsmodell der Versicherungen sei so anrüchig, dass man ihnen schon mal einen Streich spielen könne. Obendrein bringe sie eine höhere Auszahlung keinesfalls in echte finanzielle Nöte. Das letzte Argument ist dem äußerst ähnlich, mit dem in The Ladykillers ein Gangster seine unschuldige Vermietterin, die alte Dame Mrs. Wilberforce, davon abhalten will, mit der von ihr zufällig entdeckten Beute zur Polizei zu gehen: Die Rückerstattung des Geldes würde nur unnötige Komplika-

tionen bedeuten. Umgelegt auf die zahlreichen Versicherungsnehmer bedeute der durch den Überfall entstandene Schaden für niemanden eine ernste Belastung. Mrs Wilberforce lässt sich zwar nicht überzeugen, als sie aber nach ihrer Selbstanzeige von der Polizei, die sie für leicht verrückt hält, aufgefordert wird, das Geld zu behalten, tut sie das aufgrund der obigen Überlegungen mit ruhigem Gewissen.

The Ladykillers ist ein gutes Beispiel dafür, dass die Verbrecher in einer Gangsterkomödie durchaus komisch sein können, auch wenn sie keine Sympathieträger sind. Man kann sie deshalb problemlos entsorgen, ohne dass irgendwelche Tragik aufkommt. Dabei verlieren sie ihr Leben wegen ihrer Gutmütigkeit, da sie es nicht fertig bringen, eine nette alte Frau kaltblütig zu ermorden. Die Beseitigung ihrer Leichen ist in der Art, wie sie erfolgt, ein klassischer Bestandteil von Werken mit schwarzem Humor. All das ist sehr makaber, aber in diesem Film bleibt die konventionelle Moral weitgehend intakt. Es wird sogar angedeutet, dass Mrs. Wilberforce ihren neu erworbenen Reichtum auch für karitative Zwecke nutzen wird. Das andere Meisterstück der Genre ist im Gegensatz dazu nahezu völlig amoralisch. In A Fish Called Wanda (deutsch Ein Fisch namens Wanda, 1988) nimmt der zunächst unschuldige Anwalt Archie den Gangstern die Beute ab, behält diese und entschwindet zusammen mit einer hübschen Gangsterbraut aus der Enge einer englischen Ehe und bürgerlicher Normen in die südamerikanische Freiheit. Der Film ist herzerfrischend politisch unkorrekt, unter anderem auch deshalb, weil er einen für alle Gutmenschen gültigen Tabu auf urkomischer Art immer wieder bricht, indem er über körperliche Gebrechen von Menschen Witze reißt. Wenn man selbst Stotterer ist oder wenn man die Probleme dieser Menschengruppe kennt, so muss man schon einen sehr guten Sinn für Humor haben um zugeben zu können, dass die Szenen mit dem sprachbehinderten Ken Pile in der Tat lustig sind.

Die Beispiele für komische Krimis, auf die bis jetzt eingegangen wurde, waren relativ lang, manchmal sogar Teile einer Serie. Länge birgt aber gerade in Parodien gewisse Gefahren: Das komische Potential ist irgendwann aufgebraucht. Man merkt das am deutlichsten bei den Romanen von Carlo Manzoni. Wenn man nur einen von ihnen liest, findet man ihn lustig. Wenn aber Chico Pipa dem armen Sergeanten Kautschuk zum x-ten Mal eine klebt und seinen tausendsten Bourbon einverleibt, dann kann eine Steigerung kaum noch stattfinden und Langeweile macht sich breit. Ähnlich verhält es sich mit dem Gendarmen von St. Tropez: Hat man einen der Filme gesehen, kann man sich die restlichen getrost sparen. Dies war zu den Zeiten, als sie in den Kinos kamen, kein Hinderungsgrund für den Erfolg der späteren Streifen, denn die früheren verschwanden für längere Zeit von der Leinwand und somit aus den Augen der Zuschauer. Im Zeitalter der DVDs und des Internets sind sie aber wie die Romane zu jeder Zeit verfügbar und führen bald zu einer Übersättigung der Konsumenten.

Die klassische Möglichkeit, den Gefahren der Länge zu entgehen besteht natürlich darin, sich kurz zu fassen und den Krimi in kurzer Zeit beziehungsweise auf wenigen Seiten zu verspotten. Die längere von zwei Krimiparodien Woody Allens mit dem "private eye" Lupowitz ist knapp zehn Druckseiten lang, die beiden Agatha-Christie-Sketches in zwei zeitlich weit auseinander liegenden Folgen von Monty Python's Flying Circus dauern nur wenige Minuten. Langeweile kann da kaum aufkommen. Und obendrein ermöglicht das Kurzformat eine starke Pointierung. Der erste Sketch spielt in im Salon eines englischen Landhauses, in dem verschiedenen Typen, wie man sie aus den Krimis von Agatha Christie kennt, herumsitzen. Inspektor Tiger betritt den Raum und versucht den Anwesenden mitzuteilen, dass niemand den Salon verlassen sollte, weil der Mörder sich sicherlich darin aufhalte. Da er keinen vernünftigen Satz herausbringt, bedarf es einer Lobotomie, bis er sich eindeutig verständlich machen kann. Dann findet man heraus, dass niemand ermordet worden ist. Dieses Problem wird rasch behoben: Das Licht geht aus, und als es wieder hell wird, sieht der Zuschauer Inspektor Tiger mit einem Loch in seinem Stirn, mit einem Pfeil in seinem Hals und mit einer Giftflasche auf

dem Schoß. Die Szene wiederholt sich nun des Öfteren: Ein Polizist – mal in Zivil als Inspektor ("superintendent"), mal als uniformierter Beamter ("constable") betritt den Raum, blödelt herum, bis er beim nächsten Lichtausfall ermordet wird. Dieser Sketch ist dann scheinbar zu Ende, andere folgen. Nach einiger Zeit sieht man aber wieder eine Einblendung in den Salon. Die Zahl der herumliegenden Leichen hat sich "*off stage*" drastisch erhöht. Ein neuer Polizist mit einem Sprachfehler tritt ein und wird prompt von einem Inspektor erschossen. Das Ergebnis kann man auf einer Tafel lesen: "CONSTABLES 13, SUPERINTENDENTS 9." Die Krimibauteile, die diesem Sketch zugrunde liegen, sind leicht zu erkennen und rasch aufgezählt: Versammlung aller Verdächtigen in einem Raum in gediegener Landhausatmosphäre, auf einen Mord folgend weitere wie in Christies Ten Little Niggers (heute aus naheliegenden Gründen unter dem Titel And Then There Were None neu zu erwerben), ein Roman, der zu den erfolgreichsten Werken der Autorin gehört.

Der zweite Christie-Sketch der Monties hat in etwa das gleiche Setting wie der erste. Man sieht darin die Leiche eines älteren Gentlemans auf dem Boden liegen. Die nun auftretenden Familienmitglieder zeigen sich über den plötzlich eingetretenen Tod wenig schockiert und fangen an, über Zugverbindungen, Fahrpläne und Platzreservierungen zu reden, eine Diskussion, die durch das Eintreffen eines Inspektor noch intensiviert wird, hat er doch die Eisenbahn für die Anfahrt genommen. Der Sohn des Ermordeten tritt auf, beansprucht die Platzreservierung seines Vaters nun für sich und wird vom Inspektor prompt beschuldigt, er hätte den Mord begangen um die Platzkarte zu erben. Der Sohn hat jedoch ein Alibi. Nach eigenen Angaben hat er sich während der Tatzeit im Speisewagen eines bestimmten Zuges befunden. Er legt eine entsprechende Quittung als Beweis vor. Dummerweise hat aber dieser Zug keinen Speisewagen. So überführt, legt der Sohn ein Geständnis ab und beschließt, sich vor einen bestimmten Zug zu werfen. Auch hier lassen sich die durch Übertreibung lächerlich gemachten Krimielemente leicht identifizieren: Die Leiche ist Selbstzweck, der Mord findet nur statt, damit die Handlung in Gang kommt. Das Tatmotiv ist fragwürdig, die Alibidiskussion tendenziell langwierig bis langweilig. Wer aber glaubt, all dieses Fahrplangetue sei völlig daneben und aus der Luft gegriffen, der braucht nur den in einem vorherigen Kapitel vorgestellten Krimi The Viaduct Murder von Ronald Knox zu lesen, um eines besseren belehrt zu werden.

In dem eben geschilderten Sketch wird lediglich die Gattung "*Krimi*" parodiert, etwas anderes gerät nicht ins Fadenkreuz der Komiker. In Woody Allens "*private eye*" Storys mit Detektiv Kaiser Lupowitz geht es im Gegensatz dazu nur in zweiter Linie um die Verballhornung einer literarischen Gattung, obwohl auch das in gekonnter Manier vollbracht wird. Der implizierte Leser erkennt in Lupowitz bereits an den ersten Sätzen der beiden Geschichten den hartgesottenen "*tough guy*", wie er von Hammetts Continental Op oder Spillanes Mike Hammer verkörpert wird. Einmal sitzt er in seinem Büro, reinigt seine Waffe und macht sich darüber Gedanken, woher sein nächster Fall wohl kommen wird. In der anderen Erzählung taucht ein seltsamer Klient (ein "*quivering pat of butter named Word Babcock*") bei Lupowitz auf, der dem Ermittler einen kalten Schauer über den Rücken laufen lässt. Besagter Babcock hat ein Problem: Nach mehrfachen Kontakten mit über eine illegale Agentur vermittelten Damen wird er erpresst. Man droht seine Seitensprünge seiner Frau mitzuteilen. Lupowitz lässt eine der Callgirls auf sein Zimmer kommen. Er droht ihr, sie hochgehen zu lassen und besorgt sich so die Adresse der Zentrale der Vermittlung und stattet dort einen Besuch ab. Er wird zunächst als Kunde akzeptiert, dann als Schnüffler entlarvt und mit der Waffe bedroht. Er erweist sich aber als der Stärkere, so dass er die Leiterin der Agentur, die sich übrigens als ein Mann erweist, der Polizei übergeben kann. All das ist in einer Geschichte dieser Art Standard, nicht jedoch die Dienstleistung, welche die Callgirls anbieten: Sie stimulieren ihre Kunden nicht sexuell, sondern intellektuell. Die Preise sind gestaffelt: Eine Unterhaltung über die kürzeren Romane Herman Melvilles ist billiger als eine über Moby Dick, wobei die Sym-

bolik extra berechnet wird. Die Parallelen zum Sexgeschäft gehen so weit, dass eine Bildungsnotte während des Gesprächs mit dem Detektiv eine Art Orgasmus vortäuscht:

*"Oh, yes, Kaiser. Yes baby, that's deep. A Platonic comprehension of Christianity – why didn't I see it before."*

Als Lupowitz sie charakterisiert, offenbart er das eigentliche Angriffsziel der Satire:

*"She was barely nineteen years old, but already she had developed the hardened facility of the pseudo-intellectual. She rattled off her ideas glibly, but it was all mechanical."*

Woody Allen nimmt hier wie so oft in seinen Werken den Bildungsdunkel der New Yorker oder "westlicher" Intellektueller und deren pseudointellektuelles Geschwätz ins Visier. Er macht Leute lächerlich, die an einer hoch gebildeten aber bildhübschen Hure, einer "Whore of Mensa" (so ist die Story betitelt), gefallen finden könnten und dabei so tun, als würden sie das Körperliche verleugnen oder es nur mit intellektueller Beilage für genießbar halten.

In der deutschen Übersetzung von Benjamin Schwarz wird aus der "*Hure von Mensa*" "*Der Falke im Malteser*", eine recht originelle aber überflüssige Neuerung, die geistreicher klingt als sie ist und obendrein den Leser nicht ganz auf die richtige Fährte lockt. Das direkte Vorbild für Kaiser Lupowitz ist nämlich eher Mike Hammer als Sam Spade. Das erkennt man unter anderem auch daran, dass er seine Fälle im Gegensatz zu Hammetts Detektiv in The Maltese Falcon in der ersten Person erzählt. In der Story "*Mr. Big*" ist die Ähnlichkeit mit Spillanes I, the Jury kaum zu übersehen. Eine höchst attraktive Blondine erteilt Lupowitz den Auftrag, den Titelhelden ausfindig zu machen. Mr. Big ist allerdings nicht der übliche Gangsterboss, sondern Gott höchstpersönlich, der Schöpfer, der Allumfassende, das Grundprinzip, der Urgrund aller Dinge. Lupowitz macht sich auf die Suche, redet unter anderem mit einem Rabbiner und stellt fest, dass Gott für die Juden, also für sein auserwähltes Volk, die Ent sprechung eines Schutzgelderpressers ist: *"It was the old protection racket. Take care of them for a price"*. Der Detektiv erfährt dann, dass im Leichenschauhaus ein Körper liegt, auf dem die Beschreibung Gottes sehr gut passt. Die Spuren deuten an, dass die Existenzialisten Mr. Big ermordet haben, und Lupowitz als ein von dem Philosophen Karl Theodor Jaspers beeinflusster Mensch ist einer der Verdächtigen – ein weiteres Versatzstück des "tough guy" Krimis. Zu ihnen zählt auch, dass es klar ist, dass die Klientin gegenüber dem Detektiv nicht ehrlich ist. Sie behauptet zunächst an, sie sei Nacktmodell und heiße Heather Butkiss, gibt aber bald zu, in Wirklichkeit eine Studentin der Philosophie namens Claire Rosenzweig zu sein. Als Lupowitz dann herausfindet, dass es sich bei ihr um Dr. Ellen Shepherd handelt, einer Professorin für Physik an einer Eliteeinrichtung, ist für ihn der Fall gelöst: Sie hat Gott umgebracht. Wie weiland Mike Hammer konfrontiert auch Kaiser Lupowitz die Schuldige mit ihrer Tat, die sich ebenfalls splitterfasernackt mit mörderischer Absicht ihm nähert, als er sie erschießt. Wieder vergehen zwischen Schuss und Tod einige Sekunden, so dass der Detektiv die Frage "*How could you?*" für die Frau noch verständlich beantworten kann. Hammer sagte wie erinnerlich "*It was easy.*" Lupowitz gibt ihr auch nur einen Satz mit auf die Reise in die Ewigkeit:

*"The manifestation of the universe as a complex idea unto itself as opposed to being in or outside the true Being of itself is inherently a conceptual nothingness or Nothingness in relation to any abstract form of existing or to exist or having existed in perpetuity and not subject to laws of physicality of motion or ideas relating to non-matter or the lack of objective Being or subjective otherness."*

Selten ist das Streben des Menschen danach, über Dinge Bescheid zu wissen, über die man nicht Bescheid wissen kann, so kurz, so präzise und so komisch aufs Papier gebracht worden wie in diesem Krimi. Zu der Lächerlichmachung der Pseudointellektualität gesellt sich hier Religionskritik – Elemente, die man auch in den komischen Romanen von einem britischen,

geringfügig älteren Zeitgenossen Allens finden kann. In Tom Sharpes Wilt (1976, deutsch Puppenmord, 1980) ist der Protagonist ein Klein- und Bildungsbürger, der die Aufgabe hat, an einer Berufsschule Klempnern und Metzgern englische Literatur zu vermitteln. Er wird verhaftet, denn er soll seine Frau, die ihrerseits gerne Wege der gerade modischen Selbsterfahrung beschreitet, ermordet haben. Seine Gattin ist in der Tat verschwunden und hat unter anderem auch mit einem trunksüchtigen Geistlichen etwas zu tun. Den komischen Höhepunkt des Romans bietet schließlich die Bergung einer aufblasbarer Bumspuppe mit naturgetreuen Vagina durch die Polizei, ein Vorgang, der aus den Fenstern der Schule gut zu beobachten ist und vom Lehrkörper ausführlich kommentiert wird.

Wie die Geschichten mit Lupowitz ist auch Wilt unpolitisch. Das Werk aber, dem Tom Sharpe in der englischsprachigen Welt berühmt gemacht hat, vermittelt hingegen eine für die Entstehungszeit hochbrisante und hochaktuelle politische Botschaft. In Riotous Assembly (1971, deutsch Tohuwabohu, 1982, also erst nach dem Erfolg der Übersetzung von dem späteren verfassten Puppenmord) wird der Apartheidstaat von Südafrika frontal angegriffen. Heute gehört die dort praktizierte und ideologisch vehement verteidigte Rassismus der Vergangenheit an, damals jedoch hatte der Burenstaat, der sich im Kalten Krieg als stramm antikommunistisch gebärdete, gerade in konservativen Kreisen Europas zahlreiche Anhänger. Tom Sharpe kannte das Land gut, denn er lebte dort von 1951 bis 1961, als er verhaftet und schließlich deportiert wurde. Der Sozialarbeiter, Photograph und Lehrer verhielt sich nach den dortigen Maßstäben politisch äußerst unkorrekt, unter anderem angeblich auch dadurch, dass er seinen Schülern Bilder sehr leicht bekleideter Damen zugänglich machte.

Riotous Assembly ist ein südafrikanischer "police procedural", dessen Grundsituation der eines klassischen Krimis ähnelt: In einem Landhaus ist ein Mord geschehen. Die Aufgabe der Polizei besteht allerdings nicht darin festzustellen, wer die Tat begangen hat, denn die Täterin ist geständig. Kommandant van Heerden versucht vielmehr alles um den Mord nicht aufzuklären, denn es handelt sich um eine Beziehungstat, begangen von der lokalen Verkörperung der englischen Aristokratie an ihrem schwarzen Koch, mit dem sie eine lange, sehr eigenartige, mit transvestitischem Gummifetischismus versehene und ausgesprochen befriedigende sexuelle Beziehung unterhalten hat. Im Interesse der öffentlicher Moral darf eine derartig extremer Fall von "Rassenschande" nicht bekannt werden. Die Mörderin Miss Hazelstone verheimlicht nichts und führt dem Polizisten auch Filme vor, die sie von ihrem Liebhaber gemacht hat und erklärt:

*"What you have just seen appears to your crude mind to be quite horrible. To me it is beautiful. ... That is life, a black man pretending to be a white woman, dancing steps of a ballet he has never seen, dressed in clothes made of a material totally unsuited to a hot climate on a lawn imported from England, and kissing the stone face of a man who destroyed his nation, filmed by a woman who is widely regarded as the arbiter of good taste. Nothing could better express the quality of life in South Africa."*

Wenn ein Leser der Ansicht gewesen sein sollte, massenhafte und routinemäßige Menschenrechtsverletzungen wie Mord, Verhaftung Unschuldiger, Folter, Todesstrafe, Massaker in Gegenwart und Geschichte und dergleichen mehr seien nicht komisch, der wird in diesem bemerkenswert obszönen Roman eines Besseren belehrt. Gegen Ende dieses Krimis zieht Sharpe dann auch noch die einzigen Tat eines damaligen Südafrikaners, die auch in der liberalen Öffentlichkeit positiv aufgenommen worden ist, in die Handlung ein, nämlich die erste halbwegs erfolgreiche kurative Herztransplantation durch Christiaan Barnard (1967) in Kapstadt. Kommandant van Heerden, ein Bure mit Minderwertigkeitskomplex, der alles Englische bewundert, glaubt zu unrecht, herzkrank zu sein und versucht einen Chirurgen dazu zu zwingen, ihm das Herz eines Engländer einzupflanzen. Der Arzt simuliert die Operation. Der

Kommandant glaubt damit, am Ziel seiner Wünsche angekommen zu sein und der Schlussatz gibt sein falsches Bewusstsein so wieder: "*Within his chest there beat the heart of an English gentleman*".

Damit sind allerdings die Abenteuer von Kommandant van Heerden leider nicht zu Ende, denn Sharpe veröffentlichte einen weiteren Roman mit zum Teil identischem Personal. Indecent Exposure (1973, deutsch Mohrenwäsche, 1984) enthält praktisch nichts Neues und wiederholt lediglich die bereits bekannten Scherze aus Riotous Assembly. Sharpe tat dann sich und seinen Lesern einen großen Gefallen, als er sich anderen Themen zuwandte, denn seine Darstellung der rassistischen Polizei Südafrikas ließ sich kaum noch variieren oder gar intensivieren. Irgendwann fragt sich auch der abgebrühte Genießer des Schwarzen Humors, wie lange er bereit ist, über an die Genitalien angeschlossene Elektrogeräte und die komischen Ergebnisse von solchen Elektroschocks zu lachen.

Die Afrikaromane Sharpes und die Geschichten mit Lupowitz haben also durchaus Anliegen jenseits des Klamauks und der Krimiparodie. Gelegentlich findet man aber auch in mehr oder minder chemisch reiner Blödelei Nachdenkenswertes. Niemand wird auf die Idee kommen, den Film in Le Gendarme et les Gendarmettes mit Louis de Funes für ein Werk mit einer ernsthafter Aussage zu halten. Dennoch werden in dem Film zwei Themen angeschnitten, die für den Menschen der postmodernen Zeit eminent wichtig sind. Das Vordringen der Frauen in Welten wie Polizei und Militär, die traditionell den Männern vorbehalten war, ist eines von ihnen, das unkontrollierte Datensammeln von Behörden und die Tatsache, dass ein Computer (später das Internet) nichts vergisst, das andere. Die Polizeistation von St. Tropez wird da mit einem Superrechner ausgerüstet. Probeweise macht man eine Suchabfrage über den Gendarmen Cruchot. Der Computer spuckt nun alle mögliche peinliche Einzelheiten aus seinem Leben heraus, so zum Beispiel, dass er noch als Teenager ein Bettnässer war – eine Warnung, die anno 1988 zukunftsweisend war.

Beispiele für mehr oder minder gelungene Komik in mehr oder minder klassischen Krimis ließen sich beliebig vermehren, laufen doch Werke dieser Art in industriellen Maßstab vom Fließband, eine Beobachtung, die für jede Art von Kunstproduktion zutrifft. Jede Auswahl, jede Anordnung, jede Kategorisierung ist immer etwas suspekt. Es ist allerdings kein Zufall, dass in diesem Buch der letzte Kapitel der Komik im Krimi gewidmet ist. Diese Gattung ist wie das Leben und auch der Kunstbetrieb, zu absurd, zu lächerlich um wirklich bierernst genommen zu werden.