

Über die Lust, von einem Fall zu hören

Krimimuster zwischen Affirmation, Ausschmückung und Auslassung bei Michal Ajvaz

Im Verlauf dieses Beitrags möchte ich Investigationen und Rekonstruktionen als zwei komplementäre literarische Verfahren fokussieren. Es geht damit um eine Entkopplung dieser mit dem Kriminalroman eng verbundener Erzählstrategien von einem vormals fest umrissenen Genre, das Norbert Franz in seiner für die slawischen Literaturen bis heute einschlägigen Monografie *Moskauer Mordgeschichten* (1988) noch mit der Bezeichnung „echte Krimis“ als Kategorie aufrufen konnte (Franz 1988, 362).¹ Wenn zunächst um 1900 die Kriminalgeschichte noch als Import aus dem westlichen Ausland aufzufassen ist (67 f.), haben die in den 1960er Jahren vermehrten Übersetzungen westlicher Krimis zur Abwehr gegen diesen Einfluss und zur kulturpolitisch motivierten Festigung des russisch-sowjetischen Genres geführt (138; 200 f.). Zum Ende des 20. Jahrhunderts hat nach einer Phase der relativen Vergleichbarkeit der Kriminalliteraturen (12) im Zuge der Auseinandersetzung mit dem russisch-sowjetischen Genre ein Import von Mustern begonnen, das mitunter konsensuale,² manchmal aufbegehrende (*hard-boiled*), aber immer traditionsreiche Krimimuster ‚des Westens‘ unterlaufen.³ Die Vielfalt der gegenwärtigen Krimimuster, die in einer globalisierten, für den internati-

1 Gerade auch aufgrund dieses Titels *Mordgeschichten* möchte ich mit Franz allzu strenge Differenzierungen wie zwischen Detektivgeschichte und Kriminalroman, Verbrechenliteratur und Thriller in die übergreifende und gegenwärtig gebräuchliche Genrebezeichnung Krimi überführen, die eine ausreichende Abgrenzung der gemeinten Literatur vornimmt, ohne Subgattungen ausgliedern zu müssen.

2 Zu denken ist an die Regeln des *Detection club* oder die „Übereinkunft [der Theoretiker] in terminologischen Fragen“ seit den 1970er Jahren (20).

3 Zu nennen wären die Krimis der Russin Polina Daškova oder des Ukrainers Andrej Kurkov, deren zufällige Ermittlerfiguren mit den postsozialistischen Zuständen konfrontiert sind, oder die postmodernen Krimis des Kroaten Edo Popović und die Hexen-Krimis der Ukrainerin Lada Luzina.

onalen Buchmarkt offenen Literatur⁴ mit heterogenen, nicht in politische Systeme einzupassenden Lesern rechnen, hat längst auch die slawischen Schemata inkorporiert.⁵

Zum anderen geht es um die Entgrenzung solch ‚echter‘ Krimistrategien für die neuere slawische (bzw. tschechische) Literatur und um das literarische Erbe von Krimis, die durch die Idee des Kommunismus und die Anforderungen des Sozialismus (nicht des Realsozialismus) geprägt sind, wie sich im Rückgriff auf die Beobachtungen von Norbert Franz konstatieren lässt (78–93). Die Funktion von Krimimustern für die Bestimmung des Genres ist kaum zu bestreiten, doch Schematismus ist keine Frage des ideologischen Systems. Vielmehr wird in der Gegenüberstellung dessen, was gemeinhin aufgrund klassisch auf den englischsprachigen Raum bezogener Theoretisierung mit den Labels Kriminalroman oder Thriller versehen wird, gegen eine auf die Geschichte des russischen Krimis bezugnehmende Literatur deutlich, wie die Reflexion des Krimis auf sein Genre ein Bewusstsein für historische, intertextuelle und kulturelle Kontexte schafft. Mir geht es im Folgenden vor allem um das Potential dieser Muster, um die Handhabungen des Schematismus und damit die Wertschätzung des ‚echten Krimis‘ in einer Literatur, die das Muster *gebraucht*.⁶

Diese Überlegungen zu gegenwärtigen Synthesen in der Entwicklung von Krimimustern möchte ich an Romane von Michal Ajvaz knüpfen, die gerade nicht „den prinzipiellen Erfordernissen des Schemas genügen“ (362) und ebenso wenig eine kritische Menge von „idealtypischen Elementen“ des Kriminalromans (Nusser 2003, 22 f.) aufweisen. Dennoch lassen sich im Figurenrepertoire und vor allem in den kompositionellen Verfahren der Romane *Prazdné ulice* (2004; „Leere Straßen“) und *Cesta na jih* (2008; „Reise in den Süden“) Anlehnungen an das bekannte Genre, nicht nur an eine allgemeine ‚Trivialliteratur‘ finden.⁷ Es gibt sehr

4 Die Rolle des Buchmarktes und des Lizenzhandels in jüngster Zeit wäre zu hinterfragen, insbesondere, da Norbert Franz den Einfluss der Organisation von Buchmarkt und Zensur auf die Etablierung und Festigung des Schematismus für den russisch-sowjetischen Krimi ausgearbeitet hat (39 f.).

5 Beispielsweise findet sich das Muster eines Ermittlerteams, das Franz erwähnt, in vielen skandinavischen Krimis wieder (110 f.).

6 Zum Topos der Textsorte ‚Aufsatz zur Kriminalliteratur‘ gehört der Verweis auf die Trivialität der Gattung gekoppelt mit der Betonung der Wertigkeit des Untersuchungsgegenstandes. Ich möchte daher festhalten, dass eine Abwertung bzw. negative Bewertung des Kriminalromans in beiden Hemisphären stattfand und stattfindet und an Franz’ Verweis auf Lotman und eine ‚Ästhetik der Identität‘ erinnern, die eine gelungene Reproduktion und Entsprechung für ‚schön‘ hält (356).

7 Der Autor nennt ausdrücklich Kinder- und Abenteuerliteratur als wichtige Einflüsse auf seine Schreibweise (vgl. Košnarová 2011, 13).

wohl ein „Identifikationsangebot“ und auch eine Lösung – für Norbert Franz Bedingungen des Schemas (Franz 1988, 362). Doch die Lösung wird nicht schon zu Beginn garantiert, weil die Etikettierung als Krimi fehlt und damit eine Rezeptionssteuerung. Der Abgleich mit den für die Krimi-Spielarten in Ost und West aufgestellten Genre-Anforderungen fällt negativ aus. Trotzdem ist der Bezug zu einer Tradition des Krimis dominant und die Romane *überfordern* die Erwartungen an Unterhaltung im implizierten ‚trivialen Sinn‘. Sie heben damit das aufgerufene Genre über derartige herabsetzende Betrachtungen hinweg, denen in der Zeit der Theoretisierungen des Krimimusters kaum zu begegnen war,⁸ und die vielleicht eine der fruchtbaren Paradoxien des Krimis darstellt. Vielleicht ist es gerade die literaturwissenschaftlich informierte und literaturästhetisch gebildete Rezeptionshaltung, die ein Roman einfordert, der auf Schemata und Elemente des Kriterienkatalogs einer Gattung und dessen Voll- bzw. Unvollständigkeit abzielt. Aufgrund dieser affirmativen, wertschätzenden Geste, lassen sich die Romane von Michal Ajvaz auch nicht als „Anti-Kriminalromane“ bezeichnen, insofern es nicht um eine „Erweiterung der Gattung“ durch „neue Varianten“ geht (Bremer 1999, 12), sondern vielmehr um eine Festigung von (Krimi-)Mustern jenseits der modernen Archetypen. Meine Lektüre streift daher die Frage, was nach der Spaltung des Genres in eine sowjetische und eine westliche Spielart und abseits seiner postmodernen Variationen aus dem Krimi im 21. Jahrhundert wird.

Mord im Hotel Intercontinental und anderswo

Michal Ajvaz gehört gegenwärtig zu den bekanntesten Autoren Tschechiens und wird bspw. ins Englische übersetzt, in deutscher Sprache liegen seine Romane bislang nicht vor.⁹ Mit Daniela Hodrová und Jiří Kratochvíl gehört er zu den Vertretern einer sehr fordernden, anspruchsvollen Literatur (vgl. Chvatík 1993, 5). Diese Autoren sind aufgrund ihres Alters durch die Erfahrung des Realsozialismus geprägt, an den sie eine eigene erwachsene Erinnerung haben und in welchem sie mit ihrem Schreiben erste Erfahrungen machten (vgl. Bílek 1991). Michal Ajvaz studierte an der Philosophischen Fakultät der Karlsuniversität in Prag, arbeitete bis 1994 in diversen Brotberufen, unter anderem in den Prager

8 Gohlis rekapituliert diesen Diskurs und führt die Auffassung vom Krimi als einem durch klare Regeln bestimmten und ästhetisch langweiligem Genre darauf zurück (vgl. Gohlis 2010, 10).

9 Die nachfolgenden Übersetzungen stammen deshalb von der Verfasserin, N. S.

Wasserwerken, war später Redakteur der *Literární noviny* und Mitarbeiter am Zentrum für theoretische Studien der Karlsuniversität und der Akademie der Wissenschaften (vgl. Kasal 2005, 1; Košnarová 2011, 119).

Michal Ajvaz debütierte 1989 mit *Vražda v hotelu Intercontinental* („Mord im Hotel Intercontinental“), ein schmales Bändchen, das sich vom Titel offensichtlich in das Genre der Krimigeschichten einzuschreiben scheint, und damit eine wahre *camouflage* betreibt: In keinem der Texte der Lyriksammlung aus einer längeren Schaffensperiode geht es um einen Mord. Ermittlungen und Investigationen, thrillerhafte Bedrängnisse sind jedoch in den meisten Gedichten anzutreffen. Wenn die tschechische Literaturkritik zur Entwicklung dieses „programový podivín“¹⁰ (Bílek 1990, 41) der tschechischen Literatur konstatiert, die Themen und Motive der in den darauf folgenden Jahren immer umfangreicher werdenden Prosa seien bereits in seinem lyrischen Debüt angelegt, dann gilt das auch für das Prinzip der detektivischen Suche. Ajvaz' Novellen und Romane lassen sich nur schwer zusammenfassen, weil darin aus jeder unerwarteten Begebenheit schon die nächste unvorhergesehene Wendung erwächst. Die Ereignisse, von verschiedenen Sprechern erzählte Episoden, mäandern zwischen Wahrscheinlichem und Fantastischem, zwischen *science fiction*, Kunsthandwerk und zeichenphilosophischem Gedankenexperiment. In diesem erzählerischen Dickicht ist das Krimimuster ein Pfad, nach dem sich der Leser relativ sicher orientieren kann. So ist es in beiden Romanen das bekannte Kompositionsprinzip der (detektivischen) Suche, oder, fokussiert man das Figurenrepertoire, eine Erzählerfigur, die fahndet, sucht, nachforscht, aufgrund derer sich von einer Arbeit am Genre sprechen lässt. Der Gegenstand der Investigationen ist in beiden Romanen jedoch gewissermaßen abstrakt, ungreifbar, ambigue, komplex, eher diskursiv. Nicht der Aufklärung eines wie auch immer kriminalistisch zu wertenden Falls, sondern dem Prozess der Suche und Annäherung an das Gesuchte, Verrätselte wird Relevanz beigemessen.

Zur Illustration dieser Art von Erzähltext möchte ich die ‚Fälle‘ der genannten Romane skizzieren: In *Cesta na jih* geht es tatsächlich um einen Mord, also das für den Krimi heute obligate Kapitalverbrechen. Der Mord ereignet sich auf der Bühne eines kleinen Theaters in Prag während der Aufführung des Balletts „Die Kritik der reinen Vernunft“, das in der Bearbeitung von Tomáš Kantor, eines 1968 geborenen Prager Schriftstellers, dessen Werke (laut Roman) unveröffentlicht sind,

10 „programmatischen Sonderlings“.

inszeniert wird (vgl. Ajvaz 2008, 21 f.). Zu Tode kommt Petr Quas, Vorstandsmitglied einer Finanzgruppe. Der Mörder ist das ‚Ding an sich‘ (ebd. 31).

Im Moment der Tat scheint diese also schon aufgeklärt: Es handelt sich um einen Mord vor Publikum und der Mörder gehört zum Ensemble, da sollten alle Fakten bekannt sein und deren Kombination zu einer Auflösung keinen ‚Scharfsinnshelden‘ erfordern. Doch weshalb besucht ein Finanzmanager ein Avantgarde-Ballett und wer ist der mordende Tänzer? Weil in Kants *Kritik der reinen Vernunft* das ‚Ding an sich‘ dem menschlichen Verstand und der Wahrnehmung völlig unzugänglich ist, ist auch das Kostüm dieser Figur eine Verhüllung. Der Mörder kann unerkannt entkommen, obwohl das Publikum ihn verfolgt.

Einen der Verfolger führen seine Investigationen bis in eine Taverne auf einer kleinen griechischen Insel. Als er dort abends beim Wein in der *Kritik der reinen Vernunft* liest, begegnet ihm zufällig der Ich-Erzähler, ein ebenso gebildeter Tourist aus Prag, der sich freut, in der Fremde einen Tschechen zu treffen. Zwischen den beiden entsteht ein Gespräch, das der Roman als solches erzählt und aus dem der Leser nun, zu Beginn des Romans, von dem Fall erfährt. Die Schilderung des Tathergangs im Gespräch wird zur Rekapitulation der Ballettaufführung, während der dem damaligen Zeugen und späteren Verfolger bald klar wurde, welche Tänzer, Kostüme und Bewegungen welche Begriffe Kants wie ausdrückten. Die Offensichtlichkeit von Wissen und Begriffen erscheint auf einer anderen Ebene als jener ‚wirklichkeitsnahen‘ des Krimis.¹¹ In der Rekonstruktion des Gesprächs wird die Tanzbewegung des ‚Dings an sich‘ nun deutlich zur Abweichung und Vorausdeutung der Tat.¹² In *Cesta na jih* ist

11 Die Verhandlung dessen, was wahr und wirklich ist, gibt einen Hinweis auf die philosophische Weise, in der das Krimigenre befragt wird. Für den ideologisch präformierten sowjetisch-russischen Krimi ist die Auseinandersetzung mit dem Sozialistischen Realismus prägend (vgl. Franz 1988, 139), der das Typische zum ideologisch Wahren erhebt und in dem „das im Sozialrealismus erstellte Modell der Wirklichkeit immer mehr oder weniger wirklichkeitsfremd“ ist (79).

12 „Pomocí hned agresivních, hned zase strašidelně malátných pohybu se Věc o sobě prodírala dopředu k rampě jeviště, k místu, kde stála fialová Transcendentální apercepcce. Byl jsem z toho na rozpacích a přemýšlel jsem, co by tahle část baletu měla znamenat. Podle Kanta přece věc o sobě nemůže vstoupit ani do sféry rozvažování, natož do oblasti forem názoru, a tady v Želvě se chovala, jako by jí patřilo celé jeviště. Co chtěl touhle pasáží autor baletu vyjádřit?“ (Ajvaz 2008, 27) – „Mithilfe bald aggressiver, bald wieder fürchterlich schlaffer Bewegungen arbeitete sich das Ding an sich vor zur Bühnenrampe, an die Stelle, wo die violette transzendente Apperzeption stand. Ich war darüber un schlüssig und überlegte, was dieser Teil des Balletts bedeuten sollte. Denn nach Kant ist es unmöglich, dass das Ding an sich in die Sphäre der Erwägungen, erst recht nicht in das Gebiet der Urteile eindringt, und hier im Theater Schildkröte verhielt es sich, als gehörte ihm die ganze

demnach nicht Scharfsinn sondern eine umfassende Kenntnis der Philosophie Kants und eine Reflexion von Wahrnehmungsweisen gefordert, um den ‚Fall‘ zu lösen: Der Detektiv ist Philosoph.

In *Prazdné ulice* geht es dagegen ‚nur‘ um einen Vermisstenfall. Ein gealterter Literaturkritiker aus der Zeit des Realsozialismus bittet den Ich-Erzähler, seine vermisste Tochter Viola zu finden. Dazu kommt es Jahre nach ihrem Verschwinden nur zufällig, weil ein wunderlicher Gegenstand in einer Verkettung von Ereignissen den Erzähler dazu veranlasst, den Kritiker zu besuchen. Aber auch hier ist es nötig, das Geschehen andersherum nachzuerzählen: Auf einem ziellosen Spaziergang über eine Abrissshalde stößt der Erzähler auf den ersten Seiten des Romans auf einen Gegenstand von zeichenhafter Form und überlegt, um was es sich dabei wohl handeln könnte. Die Form des Gegenstandes begegnet ihm an verschiedenen Orten wieder, schließlich auch (immer noch am Anfang des Romans) auf einem Gemälde im Haus des Kritikers, auf dem sich für einen Moment ein Zimmer erleuchtet, in einem Dächermeer, das genau in der Perspektive abgebildet wird, wie diejenige

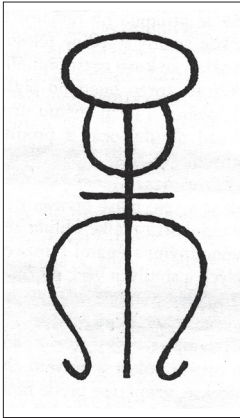


Abb. 1: Ajvaz 2004, 18

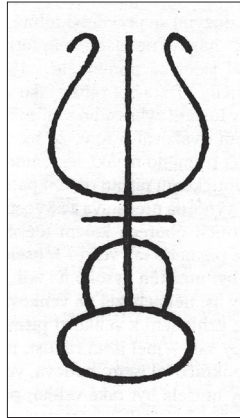


Abb. 2: 21

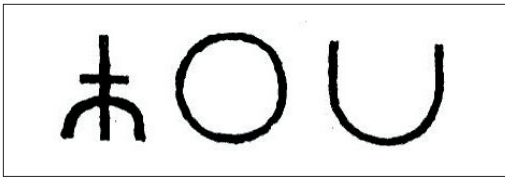


Abb. 3: 29

aus dem Kinderzimmer des Erzählers war. Aber das sind schon Details. Das Gemälde ist ein Porträt von Viola, die ein Tattoo mit der rätselhaften Form trägt. Es fällt schwer zu entscheiden, worauf die Aufmerksamkeit zu lenken, was wichtig, was zentral für den Fall ist oder ob es überhaupt ein Kriminalfall sein soll. Die Fülle der Details weist in alle Richtungen. Dafür findet der Roman ein Bild, und zwar als konkrete Abbildung (Abb. 1 und 2), das zu-

Bühne. Was wollte der Autor des Balletts damit ausdrücken?*

gleich die Metapher der verwickelten Details und offenen Richtungen und die Repräsentation des ‚Musters an sich‘ ist.

Die Investigationen laufen in eine der potentiell unendlichen Richtungen, so dass mit der Aufnahme der Ermittlungen nicht nur der ‚Fall‘ zu einem solchen gemacht, sondern auch zum orientierenden Punkt erhoben wird. Von nun an wird jede Begegnung, jeder Zufall auf eine Relation zum vermeintlichen Kriminalfall hin befragt. Der ‚Fall‘ erzeugt in dem als ‚Fabulieren‘ beschriebenen Erzählen Ajvaz‘ ein Muster, das dadurch entsteht, dass die flanierende Schreibweise immer von diesem Fall angezogen wird, auf ihn zusteuert, um ihn kreist. Die Flanerie des Erzählers wird durch das Hinzukommen eines Falls ausgerichtet, jedoch ohne zu einer obligaten Lösung zu gelangen. Es geht also weniger um die Aufklärung eines Verbrechens, als vielmehr um das ‚Durchlaufen‘ einer Lektüre.¹³ Die Abbildung der Form des wunderlichen Gegenstandes, genannt „dvojitéj trojzubeč“¹⁴, ist eine Kippfigur zwischen Bild und Schrift, zwischen Abbildung und Symbol (Abb. 3). Das Hinzutreten des ‚Falls‘ hat eine zunächst unspezifizierte Prosa-LEKTÜRE in eine Krimilektüre kippen lassen, so dass sie immer wieder unwillkürlich zu Investigation und Rekonstruktion wird: „Krimi oder nicht? – diese Frage scheint in Bezug auf einen konkreten Text am besten über eine Analyse der Rezeptionseinstellung beantwortbar zu sein.“ (Franz 1988, 21)

Gerade weil Ajvaz‘ Romane durch die heterogenen Geschichten wechselnder Sprecher geprägt sind, durch vom Text als mündliche fingierte Berichte und Erzählungen, die untereinander durch Motive verschränkt sind, wird der Leser als Zuhörer zum Spiegel- und Umkehrbild des Erzählers. In diese Rolle bzw. Perspektive versetzt, wird er auf die Spur gebracht. Jeder Hinweis richtet den Blick auf einen weiteren und lässt so eine Ermittlungskette entstehen. Durch Perspektive(n) entsteht eine bestimmte Konstellation – dies war der erste Hinweis für den Ermittler im oben beschriebenen Gemälde vom Dächermeer – der ‚Fall‘ erweist sich als Konstellation und Produkt einer Perspektivie-

13 Jessen zählt zu den Charakteristika der „höheren Kriminalliteratur“ die Wirkung einer „Furcht“, die „die Empathie im Laufe der Lektüre bis zu jenem Punkt [steigen lässt], an dem die Grenzen zwischen Alltagsleben und literarisch Erlebtem verschwimmen.“ (Jessen 2010, 6) Doch in Ajvaz‘ Romanen sind es nicht Furcht oder Spannung, sondern die Situation des mündlichen Erzählens und des Zuhörens, die eine derartige Sogwirkung und ein solches Immersionsangebot erzeugen.

14 „doppelter Dreizack“.

rung.¹⁵ Der ‚Fall‘ der vermissten Tochter wird zum Rahmen, innerhalb dessen von einer Künstlergruppe zur Zeit des Realsozialismus erzählt wird. Die in *Prazdné ulice* vorausgesetzte Fähigkeit des Ermittlers ist eine Kenntnis der Künste und die Reflexion der Perspektivität.

Die beiden Romane verbindet das gemeinsame Prinzip von ‚Investigation‘ und ‚Rekonstruktion‘, das für die Kriminalliteratur als die Struktur der gegenläufigen Erzählungen beschrieben wurde (Todorov 1998, 209). Beide Romane haben zwei Teile. Der jeweils erste Teil erzählt von einer Suche, der jeweils zweite von der Lösung des durch den Fall gestellten Rätsels. Diese Struktur bildet sich augenfällig in den Kapitelüberschriften ab, durch die im jeweils zweiten Teil auf den ersten Bezug genommen wird. Dieser formale Aufbau der Romane unterstreicht ebenfalls die Affirmation einer Regelmäßigkeit von Strukturen des Krimis. Doch wird in der Zusammenschau der beiden Romane und ihrer Ausrichtung, einmal auf die Philosophie und einmal auf Kunst, ein Dialog beider Romane deutlich, den ich an der Tradition des Krimis festmachen möchte. Wenn Norbert Franz die Entwicklung des Krimis dahingehend pointiert, dass bei Poe „das philosophische Element“ bedeutend gewesen sei, wohingegen bei Conan Doyle das methodische Vorgehen und ein positivistischer Wissenschaftsbegriff zur Herausbildung des Schemas führen (vgl. Franz 1988, 26), so wäre diese Dichotomie auf die beiden Romane von Ajvaz zu beziehen. Dann wäre in der Reflexion auf die Möglichkeiten der Repräsentation in *Cesta na jih* eine Auseinandersetzung mit den philosophischen Ansprüchen des Krimis zu sehen, während die Erklärung der geheimnisvollen Kunstwerke über die spezifisch chemische Konstitution von Farben in *Prazdné ulice* der Tradition Conan Doyles verpflichtet ist. Wesentlich ist in bei-

15 „[N]aposledy [jsem] prohlédl Violin portrét, [...] pak můj pohled sklouzl po horizontálních liniích střešch, které hra perspektivy nechala vyrůstat z obrysu Vioniny hlavy. A najednou jsem na nejjzdálenější rovině střešch uviděl mezi houštím televizních antén Snícího hrocha. [...] Nazval jsem tak skupinu komínů, která při pohledu z mého okna vypadala jako blaženě odpočívající hroch. [...] Tělo hrocha ve skutečnosti tvořily komíny, které byly od sebe dost vzdálené; vyzkoumal jsem, že komíny se spojí a vytvoří hrocha, jen když se na ně díváme z bodu, který leží na linii, jež procházela bytem, kde jsem bydlel.“ (Ajvaz 2004, 55 f.) – „Zum letzten Mal schaute ich mir Violas Porträt an. [...] da glitt mein Blick über die horizontalen Linien der Dächer, die das Spiel der Perspektive aus den Umrissen von Violas Kopf herauswachsen ließ. [...] Ich nannte eine Gruppe Kamine so, die beim Blick aus meinem Fenster aussahen wie ein behaglich ausruhendendes Nilpferd. [...] Den Körper des Nilpferdes bildeten in Wirklichkeit Kamine, die voneinander recht entfernt waren; ich entdeckte, dass sich die Kamine nur verbinden und das Nilpferd bilden, wenn wir sie von einem Punkt aus betrachten, der auf einer Linie liegt, die durch die Wohnung führt, in der ich gewohnt hatte.“

den Romanen die Erprobung der Erzählweise, wobei das Fingieren von Mündlichkeit nur ein Aspekt ist (vgl. Schmidt 2017, 421). Wie es sich in meinem Bericht der ‚Fälle‘ andeutete, tritt die Art der Präsentation der Geschichte, der *discours*, vor das Geschehen, die *histoire* und *Fabel* (so der Begriff Šklovskijs). Eben dies ist der kritische Punkt für den Krimi: „Jeder noch so spannende Detektivroman wird belanglos, erzählt man nur die Fabel nach, weil das eigentliche Ziel des Discours darin besteht, die endgültige Fassung der Fabel zu rekonstruieren.“ (Franz 1988, 51)

Krimikompetenz oder die Erzählbarkeit von Philosophie und Kunst

Die für die Lektüre der Romane vorausgesetzte Fähigkeit ist eine Genrekompetenz, die sowohl die „Schemata“ als auch die „Elemente“ der klassischen Krimiliteratur beider Traditionen kennt, wie auch deren Variabilität und die transformativen Entgrenzungen der neueren Krimiliteratur. Die zu Beginn beider umfangreichen Romane präsentierten Fälle sind affirmative Bezugnahmen auf den Krimi als regelhaftes Genre, die in ihrer plakativen Vordergründigkeit die ‚postmoderne‘ Geste von Ironisierung und Anspielung in den Wind schreiben. Denn auch wenn die Ballett-Bearbeitung der *Kritik der reinen Vernunft* den postmodernen Leser unterhält, so ist sie doch nur die Transposition des englischen Anwesens und der exotisierte Raum des Kapitalverbrechens, das im Folgenden ernsthaft, wenn auch von Amateuren,¹⁶ aufgeklärt werden wird. Die jeweiligen Ermittler betreiben ihre Investigationen gewissenhaft und akribisch und nehmen die Rekonstruktionen sachlich zur Kenntnis. Die zu Beginn der Romane zu solchen funktionalisierten ‚Fälle‘ sind „auslösendes Element für die Darstellung der Anstrengungen“ (21) und machen hinsichtlich des *Sujets/discours* die Romane zur Kriminalliteratur im eigentlichen Sinne (vgl. Nusser 2003, 1).

Statt eines Paratextes, statt auf Kriminalliteratur hinweisende Lektüre, sind die ‚Fälle‘ ein Angebot der *Fabel*, die Lektüre(-Erwartung) zu justieren. Die Romane rechnen mit dem Wissen um die Muster des Krimis, denn sie gebrauchen und erfüllen Konstruktionsprinzipien des Krimis auf Ebene des *Sujet*. Die vorausgesetzte Genrekompetenz ist jedoch nicht wichtig, weil das vorausgesetzte Genre zu dekonstruieren

16 Im russisch-sovjjetischen Krimi sind keine Amateur- oder Privatdetektive vorgesehen und dementsprechend ist hier eine Abweichung vom Regelsatz zu sehen, wohingegen der Amateur- und Privatdetektiv Bestandteil des westlichen und postsozialistischen Programms ist.

oder zu parodieren wäre, sondern weil es unvollständig, nur fragmentarisch übernommen wird. Die Affirmation des schematischen Genres erlaubt die Auslassung seiner regelmäßigen Elemente und macht es trotz oder mittels des Nicht-Ausgefüllten rezipierbar. Dabei affirmiert diese Strategie die Vorstellung vom Schema und seinen Elementen, ohne dass dieses klar bestimmt sein müsste.¹⁷

Eine Dominanz des Krimigenres steht daher selbst als Ergebnis der Perspektive, der Rezeptionshaltung in Frage. Es ist deshalb angebracht, auf die Rolle von Narrativen des Krimis in der gegenwärtigen Literatur und Kultur hinzuweisen. Sowohl die Gegenüberstellung von hoher Literatur gegen triviale Massensliteratur, als auch die Spiegelung von Detektivgeschichten der Moderne gegen *crime fiction* der Postmoderne bringen fruchtbare Einsichten, weil sich Ansätze oder Kerne von Krimigeschichten in so vielen Beispielen jenseits als Krimis etikettierter Texte identifizieren lassen. Deshalb kommt angesichts der Frage nach Kriterien für den gegenwärtigen Krimi Jens Jessen mit Blick auf die Geschichte und Entwicklung des Krimis zu dem Schluss, dass „der Krimi zur Grundausstattung des modernen Menschen gehört.“ (Jessen 2010, 7) Mit Fokus auf die Entwicklungen des Krimis an der Wende zum und im frühen 21. Jahrhundert sprechen Bran Nicol, Patricia Pulham und Eugene McNully von ‚Crime Culture‘, einer Kultur der Gegenwart, in der die kriminalistische Erzählweise anregend wirkt und aufgrund ihrer Applizierbarkeit in die verschiedensten kulturellen Produktionen integriert wird (vgl. Nicol/Pulham/McNully 2011, 2; 4). Der „solide Faden der Voraussehbarkeit“ (Jessen 2010, 5) als Quintessenz der Musterhaftigkeit der Genregeln, wie sie durch so zahlreiche Beispiele, deren Varianz ihre Vergleichbarkeit nur noch verlässlicher hervorhebt, geprägt wurden, werden zum Gerüst des Erzählens überhaupt. Das Krimimuster wandelt sich zum allgemeinen Gerüst einer Literatur, der es um das Erzählen selbst geht. Das Krimimuster verliert dabei seine Vordergründigkeit, mitunter seine Sichtbarkeit, doch wird es zum stabilisierenden Faktor und zum (kompositorischen) Kern bzw. zum (orientierenden, rezeptionssteuernden) Lektüreschlüssel.

Betrachtet man Ajvaz’ Romane vor diesem Hintergrund, wird die affirmative Bezugnahme auf das Genre des Krimis zum Plädoyer für

17 Gohlis trennt den regelhaften Krimi (mit Bezug auf Alewyns „Anatomie des Detektivromans“) pointiert von einem „nebulösen Rest“ auf dem Krimimarkt, „um den [...] es aber vor allem [geht], wenn man sich mit dem beschäftigt, was heute avancierte Kriminalliteratur ist“ (Gohlis 2010, 10) und versieht die Rede von den Regeln bzw. Genremustern mit der gebotenen Skepsis.

eine literarische Auseinandersetzung mit den Bedingungen der Erzählbarkeit. Das Krimimuster gerät zum Exemplum eines Experiments mit der Komposition eines Romans.¹⁸ Das Experimentieren manifestiert sich in den Drehungen, Zergliederungen, Beschriftungen und Variationen des Musters, das noch als Abbild des „dvojityj trojzubeč“ fingiert wurde und doch Metapher eines ‚Musters an sich‘ ist, in der wiederholten Rückkehr zu diesem Bild und der stetigen Wiederholung des Experiments – mit einem neuem Ergebnis je Episode.

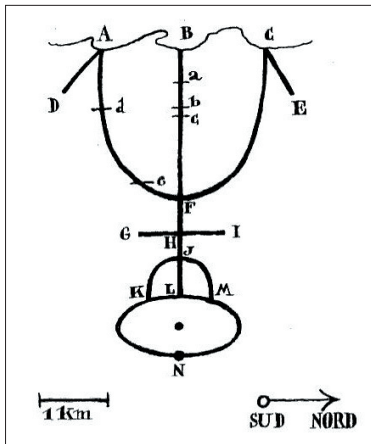


Abb 4: Ajvaz 2004, 343¹⁹

An der Bearbeitung des Krimimusters durch einen Schriftsteller wie Michal Ajvaz, der sich zugleich philosophischen Themen widmet, lässt sich ablesen und reflektieren, welches Potential die gegenwärtige Weiterentwicklung des Genres eröffnet. Die Romane von Ajvaz basieren auf Mustern des Krimis und integrieren Krimiaspekte. Das Ajvaz'sche Fabulieren, das sich selbst überlassene Wuchern des Textes, transzen-

Diachron betrachtet gehören die einzelnen Diegeste unterschiedlich lang zum Erzählfundus der Kriminalliteratur, denn versucht man etwa Poes *The Murderer in the Rue Morgue* mit Hilfe der Diegeste - Symbole zu formalisieren, ergibt sich folgendes:

VOR - n_1 lernt d_1 kennen - $d_1 n_1$ unterhalten sich - $[F_1]$ - $n_1 d_1 P$ - $n_1 d_1 C$ - $n_1 d_1 T$ - $n_1 d_1 t$ - $n_1 d_1 C$ - $d_1 I n_2 t$ - $n_3 d_1 n_1$ - $d_1 B n_3$.

d_1 : August Dupin
 n_1 : namenloser Ich-Erzähler
 n_2 : Orang-Utan
 n_3 : Matrose, Besitzer von n_2
 t : n_2
 C_1 : Frau und Fräulein D'Sepanage
 T : Doppelmord

Im Prinzip ließe sich mit Hilfe einer solchen Formalisierung eine Geschichte der Kriminalliteratur schreiben als Geschichte der erzähltechnischen Verfahren und der Varianten im Bereich der Figuren.

Abb. 5: Franz 1988, X

18 Janoušek spricht von einem Experiment und einem Austesten der Grenze dessen, was das Erzählen und eine Geschichte erträgt (vgl. Janoušek 2009, 58; vgl. auch Schmidt 2017, 391–404).

19 Das Muster wird bezeichnet mittels eines arbiträren alphabetischen Systems. Eine Geschichte ergibt sich aus dem Weg einer Figur durch eine Stadt, deren Straßennetz dem Muster entspricht. Der Weg legt eine Zeichenfolge fest: „BaFeFHJMNLJHFcbdABa“ (Ajvaz 2004, 334). Das Muster ist dann das visuelle Gerüst einer Erzählung. Text und Muster erscheinen verschränkt zu einer Kippfigur von Simultanität, die die Auffassung von Schema als Vorgabe in Frage stellt – es ist zugleich Nachzeichnung. Hier fallen die Rekonstruktion der Handlung (Fabel) und Konstruktion einer Geschichte (Sujet) zusammen.

diert dabei jedoch vermeintlich scharfe Gattungsgrenzen und zeigt die Aufnahmefähigkeit und Vitalität einer schematischen Literatur.²⁰

Ordnung und Abweichung

„Die Gattung ‚Krimi‘ lässt sich vorläufig durch ein festes Inventar an invariablen Figuren und Handlungssegmenten definieren. Der Krimi ‚funktioniert‘ aber nur, wenn das Prinzip der Justiziabilität nicht grundsätzlich angezweifelt wird.“ (Franz 1988, 29 f.) Neben dem Inventar ist demnach die Verhandlung von Macht und Ordnung ein wesentlicher Aspekt des Krimis.

In *Cesta na jih* gibt es einen offensichtlichen Mord, einen Tatort, eine Tatwaffe, einen Täter und einen Ermittler, der aber den Tod des Autors des Balletts und nicht den des Mordopfers und Bruders des Autors, aufzuklären versucht. Von einer Tat zur anderen findet eine Verschiebung statt, die sich als Devianz von den krimigerechten Kategorien auch in *Prazdné ulice* beobachten lässt. Das Verschwinden Violas ist gar kein Verbrechen; die Ermittlung ist keine Detektion, vielmehr eine Flanerie. Es geht auch keineswegs um ein kriminelles Milieu oder gesellschaftliche Strukturen, die einer allgemeingültigen Ordnung und Moral widersprechen. Dementsprechend ist keine Ordnung wiederherzustellen.

Andererseits findet eine Auseinandersetzung mit der Ordnungsmacht insofern statt, als der Roman in den Erzählungen um den wunderlichen Gegenstand allmählich die Geschichte einer Künstlergruppe im Realsozialismus rekonstruiert, deren Kunst auf dem Verschwinden und der Leere basiert. Die persönlichen Begegnungen des Erzählers sind im Grunde Treffen mit fingierten Zeitzeugen, die ihm mündliche, bruchstückhafte Berichte über versunkene Plastiken und verschwindende Farben liefern. Die Investigation ist unter diesem Blickwinkel eine kulturhistorische Arbeit an der jüngsten Vergangenheit, die es nicht mit Artefakten oder Quellen aus der Zeit, sondern vor allem mit Erzählungen und Erinnerungen zu tun hat. Der „dvojitý trojzubec“ ist ein auf Abwegen erhaltener Rest, ein Artefakt zwar, das aber nur indirekt auf die Poetik dieser Gruppe verweist. Es ist das eine Indiz, durch das der Erzähler auf eine Spur gerät, die eigentlich verwischt sein sollte. Insofern wird im Zuge der Investigation gesammelt und erinnert, was aufgrund der

20 Unabhängig von der andernorts konstatierten Nähe zum Krimi, wurde in der tschechischen Literaturkritik gerade der Aspekt einer schematischen Konstruktion der Romane thematisiert und mitunter bemängelt (siehe Janoušek 2009, 59; vgl. außerdem Jessen 2010, 5).

realsozialistischen Kulturpolitik als spurlose Kultur stattgefunden hat (vgl. Morganová 2014). Damit wird die Wirkung kulturpolitischer Ordnungsmacht als Restriktion und Ermöglichung zugleich reflektiert. Mit dem Wirkpotential von Genreordnungen ist dies engzuführen, insofern die Regelmäßigkeit einerseits zur Langweiligkeit und zum Ausbluten des Krimis führen kann, andererseits die Devianz eine Offenheit des Genres ermöglicht.

Die Rekonstruktion zielt dementsprechend auf die Geschichte der Künstlergruppe, die die episodischen Erzählungen der Zeitzeugen in einen konzisen Zusammenhang bringt. Doch damit dieser zweite Teil der kulturhistorischen Detektivarbeit begonnen werden kann, braucht es eine kurze Krimi-Action-Szene. Der Roman pointiert die Wende von der Investigation zur Rekonstruktion durch den Auftritt eines *deus ex machina* im buchstäblichen Sinne als Figuration der regelhaften Vorhersehbarkeit (Ajvaz 2004, 407).²¹

Die Richtung der Erzählung wird umgekehrt (vgl. Abb. 1 und 2): Auf die detektivische Suche folgen die Erklärung des Rätsels und die Rekapitulation der Motive und Motivationen wieder als mündlicher Bericht. Die Rekonstruktion des ‚Tathergangs‘, d. h. der Produktionen und Aktionen der Künstlergruppe, übernimmt das eigentliche Opfer. Viola präsentiert im Gespräch mit dem Ich-Erzähler und ersten Ermittler alle Einzelinformationen, die der Leser bisher erhalten hat, nach dem Modell Agatha Christies in kausal und chronologisch geordneter Folge. Sie produziert damit eine Ordnung als Geschichte dieser Künstlergruppe, die wegen ihrer Poetik der Leere kaum etwas hinterlassen hat. Die Äquivalenz der rekonstruierten Geschichte um die Künstlergruppe zur Übertragung des Krimimusters auf die Romankomposition besteht darin, dass für erstere nur wenige, zudem indirekte Dokumente als Basis dienen, während das Krimimuster aus wenigen Inventar-Elementen gefügt ist. Denn versucht man die Formalisierungen von Norbert Franz und damit einen Katalog von Figuren und Handlungselementen an die Romane heranzutragen (vgl. Franz 1988, 63 f.), fällt das Ergebnis überschaubar aus. Die Romane liefern das genannte Mindestmaß von für die Konstitution eines ‚Falls‘ nötigen Elementen, um dann auf wenige Aspekte der Darstellung von Investigation und Rekonstruktion als Möglichkeiten der Erzählbarkeit zu fokussieren. Die Arbeit am Krimimuster ist demnach

21 Todorov, der dem Krimi eine „Doppelstruktur“ attestiert, „die Geschichte des Verbrechens und die seiner Untersuchung“, merkt an, dass diese beiden Geschichten „in ihrer reinsten Ausformung nur einen einzigen gemeinsamen Punkt haben.“ (Todorov 1998, 209)

als eine Verschiebung von Elementen der *Fabel* zu Organisationsformen des *Sujet* zu beschreiben.²²

Während die Zuordnung der Krimi-Kategorien des Figuren- und Handlungsinventars schwerfällt, sind in *Prazdné ulice* v.a. die „erzähl-technischen Verfahren“ (Franz 1988, 66) des Krimis aufgenommen. Während also nur wenige der erwartbaren ‚Elemente‘ des Krimis in Ajvaz’ Romanen anzutreffen sind, sind die Erzählmuster des Krimis deutlich. Dazu gehört das Verhör, weniger als Motiv oder ‚Diegem‘, denn als Technik der Wiedergabe von Sachverhalten durch verschiedene Sprecher²³ und damit verschiedene Perspektiven.

Wenn eine übliche Form der Retardierung im Krimi durch vorenthaltenes, nicht preisgegebenes Wissen erzeugt wird, ein Aufschub der Lösung durch Nichtwissen, dann wird bei Ajvaz Retardierung durch ein Übermaß an Information erzielt. Die Retardierung durch Details weist auf die Dominanz des *Sujet* gegenüber einer schnell erzählten *Fabel* hin und macht das Nacherzählen der *Fabel* immer inadäquat.

Diese Ausbremsung eines nur ansatzweise spannend erzählten Geschehens im Verbund mit dem Genresignal des Verbrechens, ruft Reminiszenzen an langatmig didaktische Krimis auf, angefertigt entsprechend den Anforderungen des Sozialismus (vgl. 88 f.), und stellt den Roman in den Kontext einer osteuropäischen Krimitradition. Vergleichsmomente zum russisch-sowjetischen Krimi bestehen darin, dass es nicht unbedingt einen Mord gibt, kein kompliziertes Verbrechen konstruiert wird, die Ermittlung langwierige Gespräche, aber wenig Action erfordert und außerdem Partei und Kulturpolitik nicht offen kritisiert werden (vgl. 433). Deutlich ist das Lokalkolorit der durch den Realsozialismus geprägten Prager Peripherie und deren ‚Typen‘ (vgl. 154). Der Leser kann sich dem Ajvaz’schen Fabulieren hingeben, denn der Genuss an dieser Art von (Krimi-)Literatur liegt nicht in der Spannung, sondern im Bewusstsein von Realitätsferne. Das detailversessene Erzählen erhebt die Abschweifung zum Prinzip und eilt nicht auf eine Lösung zu.

22 Wenn Todorov noch eine Entwicklung des Krimis über die „Thematik“ projiziert, wäre für derartige Bearbeitungen von einer (Re-)Aktualisierung der „Struktur“ zu sprechen (vgl. Todorov 1998, 213).

23 Entgegen der Kritik, die diesbezüglich die Charakteristik der Sprecher bemängelt, geht es meines Erachtens weniger um den *skaz*, die individuelle Färbung des vom Sprecher Erzählten. Die Differenz der Sprecher soll vielmehr vergessen werden, um die Informationen in den einen Fallzusammenhang zu integrieren und die Detektion des Lesers zu befördern, wesentlicher ist die Länge der Episoden, die sich im Gesamtroman aufzulösen scheinen.

Krimimuster

Der Roman ist nach dem *Muster* eines Krimis komponiert und thematisiert den Stellenwert, die Rolle und insbesondere das Potenzial eines Musters. Damit treten die inhaltlich bestimmten Kategorien von Figureninventar und Verbrechen in den Hintergrund und die Paradigmatik der Verfahren des Krimis wird betont. Denn einmal auf die Spur gebracht, wird vor allem die Konstruktion von Zusammenhängen, die Ausrichtung auf den nächsten (Ermittlungs-)Schritt bewusst. Der Roman präsentiert seine Strategien der Musterhaftigkeit und Verkettung. Deutlich lassen sich die zwei gegenläufigen Richtungen der Narration anhand der Zweiteilung der Romane identifizieren. Doch auch in der Applikation dieses Musters kommt es in *Praždné ulice* zu einer Verschiebung: Geht es im ersten Buch um das Rätsel ‚Was bedeutet dieses Ding?‘, so erzählt das zweite Buch vom Leben, den Projekten und Werken einer Künstlergruppe, von der der doppelte Dreizack ein Relikt ist. Der Gegenstand, auf den der Erzähler zu Anfang stößt, ist also kein Indiz, kein eindeutiger Hinweis. Er ist bedeutungslos, und mehr noch, in ihn lassen sich Geschichten hineindenken.²⁴ Auch die Abbildung im Text schafft keine Eindeutigkeit, denn der „dvojitéj trojzubec“ kann auch als schwungvolle Arabeske mit einer Assoziation zum Gewächs oder als Schnörkel begriffen werden. Oder er erscheint als Form, die einer Analyse unterzogen wird und einen Verlauf vorgibt (Abb. 3), beispielweise den der Ermittlung. Die Ambivalenz der Kippfigur ist die wesentliche Eigenschaft des arbiträren Gegenstandes, der als Auslöser der Fallgeschichte und als verlässlicher Bezugspunkt der fabulierten Episoden der zentrale materiell-zeichenhafte Gegenstand des Romans ist.

Dieses Ding ist der *clue* meiner Lektüre: Die Verkettung der Einzelepisoden im ersten Teil erfolgt über die Form, der der Ich-Erzähler immer wieder begegnet und die den Anlass für eine weitere Erzählung eines weiteren ‚Zeugen‘ ist. Dieses Zeichen ist Motivation und Plausibilisierung zugleich: Vordergründig auf der Suche nach einer weiteren

24 „Proc se ale plovák z udice sloužící k lovu velryb povaluje na skládce, jež se nachází na okraji hlavního města země, která nemá žádné moře? A protože mi vlastně vůbec nemuselo záležet na tom, abych poznal pravý účel věci, která v mém životě nehraje žádnou roli a kterou už pravděpodobně nikdy nevidím, neměl jsem žádný důvod, proč omezovat hru fantazie.“ (Ajvaz 2004, 20) – „Warum aber war der Schwimmer der Angel, die zur Walfischjagd diente, auf der Halde gelandet, die sich am Rand der Hauptstadt jenes Landes befand, das kein Meer hat? Und weil es mir überhaupt nicht darum gehen musste, den wirklichen Zweck dieses Dings zu erkennen, das in meinem Leben gar keine Rolle spielte und das ich wahrscheinlich niemals wiedersehen würde, hatte ich keinen Grund, das Spiel der Fantasie zu beschränken.“

Antwort nimmt der Erzähler seine Flanerien nach einer Gesprächs-episode wieder auf. Andererseits verdichten sich die vielen, dabei auch sehr heterogenen Erzählungen der Zeugen zu einer Ahnung. Trotz der Marginalität der Form in den Episoden, scheint sie das entscheidende Element zu sein. Oder ist es nicht doch nur der Fokus des Erzählers, der es dazu werden lässt? „Prohlédl jsem si [to] znovu, ale nenašel jsem [...] nic podezřelého, žádnou stopu – anebo mi spíš připadalo, že je [...] podezřele všechno, že všechno může být stopou, z každé postavy se rozvíjel neurčitý, zlověstný děj.“²⁵ (Ajvaz 2004, 50)

Die Rolle des Erzählers ist zwiespältig: Er übernimmt die Funktion des Ermittlers nur als Rolle, während er vor allem das Geschehen perspektiviert. So folgt der Erzähler nicht einer Spur, sondern zieht sie selbst. In seiner Funktion weicht er damit wesentlich von der des Ermittlers im Krimi ab: Er sammelt ins Fantastische abschweifende Geschichten und fördert den Erzählfluss der ‚Zeugen‘. In den Freiräumen des Musters schafft dieses Vorgehen Raum für Berichte von tonlosen Symphonien und verschollenen Romanen. Diese Ermittler-Figur zieht sich so aus dem Geschehen zurück, ist nur noch stummer Zuhörer.

Diese Geste, die die eigene Rolle entsprechend der nur zufälligen Leistung marginalisiert, veranlasst mich dazu, hier an einen Kopisten zu denken. Ein Individuum wird dabei nur eine unvollständige Kopie hervorbringen – im Unterschied zur maschinellen Produktion von Kopien. Kopieren heißt auch, affirmativ und bejahend anzuwenden. Die Kopie eines ungenannten Originals spielt dabei ihre Freiräume in den Details aus und gibt sich in der Orientierung an den deutlichen Strukturelementen sowie der unvollkommenen Ausführung verschiedener Krimi-Kategorien zu erkennen.

Ajvaz’ detailversessenes, abschweifendes Erzählen folgt der Lust, das Muster immer neu auszufüllen: Mit der Affirmation des Krimimusters werden die Restriktion oder Vorgabe angenommen und die Freiräume, die dennoch bleiben, lustvoll ausgenutzt. Deshalb auch die Geschichte von der Künstlergruppe, die genau das tut. Sie sucht und findet Nischen im Realsozialismus. Und eigentlich geht es darum, von dieser faszinierenden Künstlergruppe zu hören, die ‚Füllsel‘ (so der Ausdruck von Friedrich Glauser; vgl. Franz 1988, 158) sind das eigentlich Spannende. Der investigative Leser wird zum Kunstkenner.

25 „Ich sah mir [das] erneut an, aber fand [...] nichts Verdächtiges, keine Spur – oder eher kam mir alles verdächtig vor, alles konnte eine Spur sein, aus jeder Gestalt konnte sich eine unbestimmbare, finstere Geschichte entwickeln.“

Wenn nach Nusser bei einer westlichen Krimileserschaft eine Dominanz inhaltlicher Elemente vorherrscht, die deren jeweilige Ausführung als Variation begreift, und mit Franz für den sozialistischen Krimi die Wahrnehmung des Schematismus vorherrscht, dann wird bei Ajvaz eine Synthese beider Genregeschichten versucht: Die Abweichung von den Vorgaben des Genres wird als Lust begriffen, das Muster immer wieder verändernd zu kopieren.

Carlo Ginzburg hat dieses Paradigma der Kopie für die Reflexion auf das Genre des Krimis fruchtbar gemacht, um die nicht-rationalen Elemente des Genres, Verliebtheit und Intuition, in die Diskussion einzubringen (Ginzburg 1988, 96; 116 f.). Die Methode Morellis, anhand nebensächlicher Details Gemälde zu bestimmen, schreibt Ginzburg, wurde in der Kunstgeschichte bald als zu mechanistisch kritisiert (genauso wie Ajvaz' Kompositionstechniken), trotzdem hielt die Kunstgeschichte daran fest (80), genauso wie die Literatur nach den ‚echten Krimis‘ an deren Schemata festhält. Wenn im 21. Jahrhundert durch Regelbrüche und Hybridisierungen das Genre ständig erneuert und erweitert wird, akzentuieren Ajvaz' Romane die Basis dieser Bewegung der neuesten Literatur, indem sie immer wieder zum Muster zurückkehren.

Literatur

Ajvaz, Michal: Prazdné ulice. Praha 2004.

Ajvaz, Michal: Cesta na jih. Praha 2008.

Bílek, Petr: Prvotina pozoruhodného podivína. Michal Ajvaz: Vražda v hotelu Intercontinental. In: Iniciály 7 (1990), S. 41–42.

Bílek, Petr: ‚Generace‘ osamělých běžců. Praha 1991.

Bremer, Alida: Kriminalistische Dekonstruktion. Zur Poetik der postmodernen Kriminalromane. Würzburg 1999.

Chvatík, Květoslav: Dvakrát o druhých městech. In: Tvar 49–50 (1993), S. 5–6.

Franz, Norbert: Moskauer Mordgeschichten. Der russisch-sowjetische Krimi 1953–1983. Mainz 1988.

Ginzburg, Carlo: Spurensicherung. Der Jäger entziffert die Fährte, Sherlock Holmes nimmt die Lupe, Freud liest Morelli – die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst. In: Spurensicherungen. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis. Hg. von Carlo Ginzburg. München 1988, S. 78–125.

Gohlis, Tobias: Auf Leben und Tod. In: Die Zeit, 18.11.2010, Beilage: Zeit Literatur. Krimi-Spezial, S. 10–14.

- Janáček, Pavel: Když vrahem, je Věc o sobě. In: Mladá fronta dnes, 14.03.2009, S. 28.
- Janoušek, Pavel: Nicota překonávaná vyprávěním. In: Host 4 (2009), S. 57–59.
- Jessen, Jens: Wann ist ein Krimi ein Krimi? In: Die Zeit, 18.11.2010, Beilage: Zeit Literatur. Krimi-Spezial S. 5–7.
- Kasal, Lubor: Hra mezi tvarem a nicotou. Rozhovor s Michalem Ajvazem. In: Tvar 1 (2005) S. 4–5.
- Košnarová, Veronika: Jednotý šum bytí. S Michalem Ajvazem o jeho nové knize auře věci a zpochybnění kolonek. In: Host 5 (2011), S. 8–16.
- Morganová, Pavlína: Procházka akční prahou. Akce Performance Happeningy 1949–1989. Praha 2014.
- Nicol, Bran/Pulham, Patricia/McNully, Eugene: Introduction: Crime Culture and Modernity. In: Crime Culture: Figuring Criminality in Fiction and Film. Hg. von Bran Nicol/Patricia Pulham/Eugene McNully. London, New York 2011, S. 1–9.
- Nusser, Peter: Der Kriminalroman. Stuttgart, Weimar 2003.
- Schmidt, Nora: Flanerie in der tschechischen Literatur. Flaneure, Prager Spaziergänger und flanierende Schreibweisen von Jan Neruda bis Michal Ajvaz. Würzburg 2017.
- Todorov, Tzvetan: Typologie des Kriminalromans. In: Der Kriminalroman. Poetik. Theorie. Geschichte. Hg. von Jochen Vogt. München 1998, S. 208–215.