

Andreas Jacke

Mind Games

Über literarische, psychoanalytische
und gendertheoretische *Sendeinhalte* bei
A. C. Doyle und der BBC-Serie Sherlock



Springer VS

Mind Games

Andreas Jacke

Mind Games

Über literarische, psychoanalytische
und gendertheoretische *Sendehalte*
bei A. C. Doyle und der BBC-Serie
Sherlock

Andreas Jacke
Berlin, Deutschland

ISBN 978-3-658-17474-3 ISBN 978-3-658-17475-0 (eBook)
DOI 10.1007/978-3-658-17475-0

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Springer VS

© Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH 2017

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von Gebrauchsnamen, Handelsnamen, Warenbezeichnungen usw. in diesem Werk berechtigt auch ohne besondere Kennzeichnung nicht zu der Annahme, dass solche Namen im Sinne der Warenzeichen- und Markenschutz-Gesetzgebung als frei zu betrachten wären und daher von jedermann benutzt werden dürften.

Der Verlag, die Autoren und die Herausgeber gehen davon aus, dass die Angaben und Informationen in diesem Werk zum Zeitpunkt der Veröffentlichung vollständig und korrekt sind. Weder der Verlag noch die Autoren oder die Herausgeber übernehmen, ausdrücklich oder implizit, Gewähr für den Inhalt des Werkes, etwaige Fehler oder Äußerungen. Der Verlag bleibt im Hinblick auf geografische Zuordnungen und Gebietsbezeichnungen in veröffentlichten Karten und Institutionsadressen neutral.

Gedruckt auf säurefreiem und chlorfrei gebleichtem Papier

Springer VS ist Teil von Springer Nature

Die eingetragene Gesellschaft ist Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH

Die Anschrift der Gesellschaft ist: Abraham-Lincoln-Str. 46, 65189 Wiesbaden, Germany

Inhalt

1	Einleitung. Zur Rezeption – »The game is on!«	1
1.1	Eine literarische und eine filmgeschichtliche Figur	6
1.2	Die Lust am Krimi	14
1.3	Der enge Realitätsbezug	15
1.4	Ritualisierte Abläufe	22
1.5	Über die richtige Länge der Sendungen	24
1.6	Die Abwesenheiten des Detektivs	27
2	Die Sherlock-Holmes-Geschichten und die Psychoanalyse	31
2.1	Watson und Holmes in Analyse	33
2.2	Deduktion und Psychoanalyse	37
2.3	Geheimschriften	46
	Exkurs I: Lacan und <i>The purloined letter</i>	51
3	Düstere Vorbilder: E. A. Poe	57
3.1	<i>The purloined letter</i> und <i>A Scandal in Bohemia</i>	57
3.2	Desolate Vaterfiguren und schlimme Vorgeschichten	62
3.3	Poes Einfluss auf Doyle	68
3.4	Schwarze Romantik und <i>The Hounds of Baskerville</i>	74
	Exkurs II: Benjamin und Poe: Die Detektivgeschichte als Großstadtroman	80
4	Denkbewegungen	85
4.1	Holmes und Platon/Sokrates	86
4.2	Wie kann man Denkvorgänge visualisieren?	90
4.3	Holmes und Kracauer	97

4.4 Die Deduktion als Zaubertrick	106
Exkurs III: Telepathie und Psychoanalyse	110
4.5 Spirituelle Interessen	115
4.6 Holmes und die Geister	123
4.7 <i>The Abominable Bride</i>	125
5 Charakteränderungen	131
5.1 Gesicht und Charakter	132
5.2 Die zwanghaften, autistischen, schizoiden und traumatischen Züge in der Persönlichkeit des Meisterdetektivs	140
5.3 Die Freundschaft zwischen Watson und Holmes	152
5.4 Moral	159
5.5 Das Verhältnis zu den Frauen	164
5.6 Die Nebenfiguren	172
6 Philosophische Betrachtungen des Mordes	183
6.1 Lacans Spiegelstadium	183
6.2 Levinas, Derrida und der Ödipuskomplex	184
6.3 Tierphilosophie	188
6.4 Ein Fallbeispiel: Die Handlungsstruktur in <i>The Adventure of the Speckled Band</i>	190
6.4.1 Täterprofil	190
6.4.2 Exotische Ursprünge	192
6.4.3 Wettkampf	198
6.4.4 Die Schlange	199
6.4.5 Moral	201
6.4.6 Verschlüsselungen	202
7 Resümee: »It's not a game anymore« – Die vierte Staffel von <i>Sherlock</i>	203
7.1 Politische Implikationen und das Bedürfnis nach Sicherheit	203
7.2 Eine tote Frau	206
7.3 <i>Der Ostwind</i> oder ein horrormäßiges Finale	209
7.4 » <i>Miss Me</i> « – Zukunftsperspektiven	212
Literaturverzeichnis	215

Einleitung. Zur Rezeption – »The game is on!«¹

1

»Jedes Buch ist eine Pädagogik, die dazu bestimmt ist, seine Leser zu formen und zu bilden« (Derrida 2005, S. 39).

In einem seiner wichtigsten Bücher, *La carte postale* (1980/*Die Postkarte*), schrieb Jacques Derrida, »die Stimmen werden von der Leinwand kommen, man wird nicht mehr wissen, wer interpretiert was« (Derrida 1982, S. 299). Obwohl jede Filminterpretation mehrdimensional angelegt sein sollte, allein schon aufgrund der verschiedenen Ebenen, aus denen ein Film sich zusammensetzt, gilt es doch für einen Filmwissenschaftler dieses Ereignis in seiner Analyse zu strukturieren. Er gibt ihm damit zwar stets eine neue Form und diese sollte immer offen bleiben für die vielen anderen möglichen Formen. Er legt sich damit aber auch fest. Daher möchte ich das Programm meiner Interpretation zunächst darlegen, deren Stil eher feuilletonistisch als in einem strengen Sinne rein wissenschaftlich ist. Derrida spricht von »Aufpfropfungen des Poetischen auf das Philosophische (ohne zu vermischen)« (Derrida 2005, S. 38). In diesem Fall ist es aber auch umge-

1 Diese berühmte Phrase stammt in ihrer ursprünglichen Form *The game is afoot* (auf Deutsch: *Das Spiel hat begonnen*) aus dem Anfang von *The Abbey Grange* (1904/*Abbey Grange*). Seitdem ist sie in zahlreichen Pastiches und Verfilmungen zu einem populären Leitsatz des Detektivs geworden. Für *Sherlock* hat man den altmodisch klingenden Wortlaut modernisiert in »The game is on!«. Einmal erklärt Holmes bei Doyle gegenüber seinem Bruder Mycroft seine Motivation Kriminalfälle zu lösen: »Wenn ich mitspiele, dann um des Spiels selbst willen« (Doyle, WA Bd. 8, S. 119 f.). Das berühmteste Detektivspiel ist Cluedo. In *The Hounds of Baskerville* (2012/*Die Hunde von Baskerville*) beschließen Holmes und Watson es nicht mehr zu spielen, weil Holmes seine Regeln falsch findet (Stafford 2015, S. 132). Unterdessen ist nicht nur eine Cluedo Sherlock Edition in England auf dem Markt, sondern schon 1949 hieß das Spiel in den USA *Clue*, *The Sherlock Holmes Game*. Und auch auf der britischen Ausgabe von Cluedo war seinerzeit eine Holmes-Figur mit Deerstalker und Lupe abgebildet. Holmes wird also schon lange als eine spielerische Figur wahrgenommen.

kehrt: Die philosophische und psychoanalytische Interpretation wird aufgepfropft auf die Poesie einer Reihe von Detektivgeschichten und einer TV-Serie. Auch hier sollen beide Ebenen nicht gänzlich miteinander vermischt werden.

Dabei gilt es sich von bisherigen Büchern über *Sherlock* abzusetzen. Diese Analyse wird *keine* weitere umfassende, vergleichende Studie anbieten, die die Inhalte der einzelnen TV-Episoden im Detail abgleicht mit dem Originalkanon² der Holmes-Geschichten von Sir Arthur Conan Doyle. Das ist zur Genüge geschehen und unterdessen bereits sogar im Internet einsehbar. Vielmehr sollen hier die gesamten Kontexte und ihre Hintergründe insgesamt miteinander verglichen und damit tiefere Zusammenhänge zwischen der literarischen Vorlage und ihrer Umsetzung durch die BBC-Serie *Sherlock* aufgezeigt werden. Dazu wird nach einer Einleitung zunächst der traditionelle und konventionelle Vergleich zwischen der Psychoanalyse und der Detektivgeschichte herangezogen. Im nächsten Schritt wird der Einfluss des literarischen Vaters von Doyle, Edgar Allan Poe, ausführlich beschrieben. Der vierte Abschnitt handelt dann von Denkbewegungen des Detektivs, erklärt ihre philosophische Herkunft und zeigt, mit welchen Strategien sie für die BBC-Serie visuell auf dem neusten Stand der Filmtechnik gebrauchsfähig gemacht worden sind. Dazu gehört auch eine eingehende Beschäftigung mit den spirituellen Interessen von Doyle, der verdeckten Seite der Holmes-Geschichten. Der fünfte Teil widmet sich dann im Detail der BBC-Serie und zeigt, welche Veränderungen gegenüber den literarischen Charakteren von Arthur Conan Doyle für die Verfilmung vorgenommen worden sind. Im sechsten und letzten Teil soll eine philosophische Abhandlung über den Mord einen innovativen Blick auf die Darstellung der Verbrechensbekämpfung bei Sherlock Holmes sicherstellen.

Am Ende oder in den Kapiteln stehen zugleich häufiger Exkurse, die wie Brücken aufgespannt worden sind. Sie stellen neue Verbindungen von mehr übergeordneten, externen Standpunkten her und die hier gezeigten Inhalte werden im weiteren Verlauf der Studie wiederaufgenommen. Das sechste Kapitel ist insgesamt ein Exkurs, der die Studie abschließt.

Drei wesentliche Fragestellungen durchlaufen dieses Buch wie rote Fäden:

2 Man unterscheidet bei Sherlock-Holmes-Geschichten zwischen dem Kanon, das sind nur die Originalgeschichten von Doyle und den zahlreichen Pastiche, die Nachdichtungen von anderen Autoren sind. Der Name Kanon ist natürlich verdächtig und verweist auf eine strenge Orthodoxie, die aber notwendig war, um sich von den zahlreichen Nachahmern abzugrenzen. In diesem Zusammenhang ist es interessant, dass der erste Holmes-Roman von Anthony Horowitz *Das Geheimnis des weißen Bandes* (2011/*The House of Silk*) vom Sir Arthur Conan Doyle Estate als eine *echte* Geschichte anerkannt worden ist, eine Ehre die bisher noch keinem Pastiche zuteilwurde. Zum Kanon gehört der Roman aber natürlich dennoch nicht.

- 1) Das Verhältnis der Detektivgeschichte zur Psychoanalyse in allen möglichen Variationen.
- 2) Der Versuch mithilfe von Jacques Derridas Philosophie (insbesondere *Der Postkarte* 1980) eine dekonstruktive Lesart der literarischen und TV-Sendungen vorzunehmen. Und zugleich mithilfe der Frankfurter Schule eine kritische.
- 3) Eine feministische Lesart, die den Fokus auf die Darstellung der Weiblichkeit in den Geschichten und Filmen legt.

Alle drei Aspekte sind eng miteinander verbunden und beziehen sich zuweilen aufeinander.

In Bezug auf das feministische Thema hat sich zwischen Doyles Holmes und dem *Sherlock Holmes* (Benedict Cumberbatch) einiges verändert. In der Gegenwart wäre das misogynen Frauenbild des Detektivs aus der viktorianischen Epoche kaum mehr akzeptabel. Ein interessantes Beispiel dafür, welches sich aus denselben Motiven speist, gibt es in dem neuen Kinofilm *Mr. Holmes* (2015), der nicht zufällig wie die *Sherlock*-Reihe von der BBC produziert wurde. Der zugrunde liegende Roman *A Slight Trick of the Mind* (2005) des amerikanischen Schriftstellers Mitch Collin, musste zehn Jahre warten, bevor er durch die durch *Sherlock* entstandene *Renaissance* des berühmten Detektivs endlich verfilmt werden konnte. Der Film zeigt nicht nur einen alternden Holmes, der seine geistigen Fähigkeiten zum Teil verloren hat, sondern auch einen Detektiv, der sein zuweilen asoziales Verhalten gegenüber Frauen am Ende zutiefst bereut. Diese neue Ausrichtung des Detektivs ist symptomatisch für die Adaptionen des Holmes-Mythos im 21. Jahrhundert. Die Story von *Mr. Holmes* ist einfach: Sie berichtet von dem allerletzten Fall des Detektivs, der dazu führte, dass er seinen Beruf aufgab. Er stellte darin die Ehefrau Alm Kelmot zur Rede, die Gift gekauft hatte, um damit, wie Holmes glaubte, ihren Ehemann zu ermorden. Kelmot hatte zuvor zwei Fehlgeburten gehabt und trauerte um ihre beiden ungeborenen Kinder, was ihr Ehemann, im Gegensatz zu Holmes, nicht verstehen konnte. Sie bot dem Detektiv, nachdem er sie gestellt hatte, sogar eine Beziehung an, weil sie fühlte, dass er ihre Einsamkeit teilte und nachvollziehen konnte. Holmes wehrte dieses Angebot jedoch ab und riet ihr, zu ihrem Mann zurückzukehren. Daraufhin beging Kelmot den zuvor bereits geplanten Selbstmord, indem sie sich nun vor einen Zug warf. Holmes war verzweifelt. Alle seine kognitiven Fähigkeiten hatten ihm in diesem Fall nichts genutzt, weil er zwischenmenschlich vollkommen versagt hatte. Er bereute das Liebesangebot der Frau nicht angenommen zu haben, das ihn zutiefst berührt hatte. Nach diesem Fall hat er seine Arbeit als Detektiv an den Nagel gehängt und sich fortan nur noch der Bienenzucht verschrieben. Der Film selbst berichtet davon, wie er sich schrittweise versucht, an diesen, seinen letzten Fall zu erinnern und ihn aufzeichnet, bevor ihn seine geistigen und körperlichen Kräfte endgültig verlassen.

Innerhalb der BBC-Serie wird das Motiv von Holmes schroffen Zurückweisungen emotionaler Kontakte häufig gerade in den ersten zwei Staffeln als sein Problem herausgearbeitet. Und von Anfang an wird die psychische Gesundheit des Detektivs hinterfragt. Bei älteren Verfilmungen, wie beispielsweise der sehr bekannten und originalgetreuen Granada-Reihe (1984–1994) mit Jeremy Brett, wurde dieser Aspekt noch nicht hinterfragt. Das ist einer der Gründe, warum sie heute so veraltet wirkt. Ich möchte versuchen, neben einigen anderen Themen, genau dieser Spur zu folgen. Mit ihr verknüpft ist der Heldenstatus von Holmes, bei dem es sich zwar um eine Figur handelt, die sich durch Größe auszeichnet, deren moralische Integrität aber zuweilen zweifelhaft ist. In der TV-Serie *Sherlock* schreibt Watson, nachdem er Holmes kennengelernt hat, in seinen Block: »Und ja, er ist sehr wahrscheinlich, eigentlich eher sicher, verrückt. Aber er kennt einige nette Restaurants und ist nicht in allem schlecht.« Dass der kluge Detektiv nicht nur ein großer Denker, sondern auch ein guter und äußerst sympathischer Mensch ist, wird zwar mit der Zeit in der BBC-Serie immer deutlicher (Marinano 2012, S. 72), aber dennoch wird er nie zu einem *reinen* Helden. Seine Schwächen liegen nicht bei der Verbrechensbekämpfung, sondern bei seinem zwischenmenschlichen Verhalten. Wenn Holmes, wie er in der BBC-Serie selbst immer wieder eingesteht, ein *Soziopath* ist, dann sind die Grenzen seiner Möglichkeiten damit bereits präzise benannt. Und es ist kein Zufall, dass seine mangelnde *Empathie* nun zu einem wichtigen Charaktermerkmal innerhalb der gesamten Serie wurde. Diese Thematik hatte Doyle zwar immer wieder angedeutet, sie hat aber in der Gegenwart ganz andere Konsequenzen als noch im patriarchalen, viktorianischen Zeitalter, wo man über die Schrüllen des genialen Detektivs noch weitaus gnädiger mit einem Lächeln hinwegsehen konnte.³ Holmes hat zwar immer noch dieselben Attribute, wie in der Vergangenheit, er musste jedoch seine Gestalt verändern, um in dem modernen Kontext weiterhin akzeptiert zu werden (Taylor 2012, S. 101). Der Privatdetektiv, dessen Serie weltweit rezipiert wird, ist heute eben nicht nur ein genialer Nerd,⁴ ein Profi auf dem Gebiet der Forensik und zugleich der Prototyp eines idealen Geisteswissenschaftlers, der allein mit seiner *Gehirnakrobatik* verblüffende Einsichten eröffnet; er ist zugleich auch in einer übertriebenen Form ein typisch männlicher Charakter, der Nähe zurückweist und emotionale Bindungen zum anderen Geschlecht fast unerträglich findet. Und für seine negativen Eigenschaften bräuchte man in der Gegenwart ein höheres Maß an Selbsteinsicht und

3 Doyles Geschichten sind weitgehend geschrieben worden in der Regierungsperiode von Queen Victoria und finden auch in ihr statt. Sie regierte von 1837 bis 1901.

4 In der Populärkultur werden sehr intelligente Personen oft als *Freaks* dargestellt (Bochman 2012, S. 147). Dahinter versteckt sich die proletarische Denkweise, dass jemand, der übermäßig viel Geist hat, an anderen Stellen nur verkümmert sein kann. Vor allem Menschen, die neue Techniken anwenden, sind davon häufiger betroffen (ebd., S. 153).

auch tiefergehende Erklärungen. Denn beide Elemente gehören seit jeher zusammen: Er will kognitiv die Situationen beherrschen und meistern, und dabei kann er Zufälle, Emotionen und unlogisches Verhalten eben nicht gebrauchen. Er ist realitätsfremd und entdeckt in der Realität zugleich Dinge, die alle anderen übersehen haben. Holmes ist daher eine faszinierende männliche Identifikationsfigur. Er ist ein Held und ein Antiheld zugleich (Marinano 2012, S. 79), eine ambivalente Figur, ein sehr femininer, höflicher, sympathischer und fragiler Mann, einerseits ein perfekter Gentleman, andererseits ein starrköpfiger, narzisstischer Unhold, ein zwischenmenschlicher, arroganter Versager, dem zuweilen das Taktgefühl völlig fehlt. Er hat eine faszinierende Persönlichkeit und ist nicht selten ein soziales Ärgernis.

Für einen Überblick sei hier am Ende der Einleitung erstmals grob der Verlauf der gesamten TV-Serie kurz skizziert: Die erste Staffel (2009) diente dazu die Figuren einzuführen, das Verhältnis zwischen Holmes und Watson zu erklären und ihre Charaktere beim Publikum zu etablieren. Niemand konnte damals ahnen, dass die Reihe einen solch großen Erfolg haben würde. Die Themen der drei Folgen in Schlagwörtern sind: 1. Einführung 2. Exotik 3. Ultimatum. Für die zweite Staffel (2012) nahm man sich dann die drei wirklich großen Sherlock-Holmes-Geschichten vor, die am berühmtesten sind: 1. *A Scandal in Bohemia* (1891), *The Hound of the Baskervilles* (1902) und *The Final Problem* (1893) (vgl. Tribe 2015, S. 216). Die Themen sind: 1. Liebe, 2. Angst und 3. Tod. In der dritten Staffel (2014) wurde das Gespann der zwei Freunde erweitert. Denn von nun an agierte auch Watsons Ehefrau Mary (Amanda Abbington) mit Holmes und Watson zusammen und sie bildeten kein Duo mehr, sondern nun die neue Figur eines Dreiecks, bei dem allerdings das freundschaftliche Verhältnis zwischen den Männern durch die Frau nicht gestört, sondern ergänzt wurde (Tribe 2015, S. 223). Einen Höhepunkt in der dritten Staffel bildete nicht nur Watsons Hochzeit, sondern auch die letzte Folge, die die ebenfalls aus dem Kanon herausragende Geschichte *The Adventure of Charles Augustus Milverton* enthält, die einen Verbrecher zeigt, der Holmes über alle Maßen *anwidert*. Auffallend war nun der Anstieg an emotionalen Verbindungen, die auch durchaus durch die Hinzunahme einer Frau in einer klassischen Form evoziert wurden. Die Themen sind 1. Rückkehr, 2. Hochzeit und 3. Ekel. Die vierte Staffel wurde 2017 veröffentlicht und war düsterer als alle Folgen zuvor. Sie ist überschattet durch Mary Watsons Tod in der ersten Folge. Die Themen waren: 1. Terror, 2. Drogen und 3. Anstalt. Dabei wurden primär Doyle-Geschichten aus der letzten Dekade genommen, was auf ein mögliches Ende der Serie hinweist.

1.1 Eine literarische und eine filmgeschichtliche Figur

»Es ist eine Serie über einen Detektiv, keine Detektivserie« (Mark Gatiss, einer der zwei Erfinder der TV-Reihe *Sherlock*, Bonusmaterial, Zweite DVD, Staffel Drei),

Sherlock Holmes ist, nach seiner Einführung vor immerhin 130 Jahren, der populärste Detektiv aller Zeiten (Stafford 2015, S. 1). Nach Angaben des englischen Spezialisten David Stuart Davis ist der Detektiv die literarische Figur, mit der es die meisten Verfilmungen gibt (Doyle 1998, S. V). 2012 erhielt diese Figur tatsächlich dafür einen Eintrag ins Guinness Buch der Rekorde: »Zu diesem Zeitpunkt war Sherlock Holmes in 254 Filmen von mehr als 75 Schauspielern dargestellt worden« (Fleischhack 2015, S. 246). Zwischen 1914 und 2012 wurde allein *The Hound of the Baskervilles* (1902/*Der Hund der Baskervilles*) 25 Mal verfilmt (ebd., S. 31). Sherlock Holmes ist eine Ikone mit einer langen Geschichte und einem starken kulturellen Einfluss. Er ist mehr noch als James Bond (weil er nicht dessen Playboy-Verhalten hat) ein Ausdruck für das, was man für *Britishness* hält, aufgrund seiner stets distanzierten, distanzierten und höflichen Art.⁵ Und er ist philosophisch betrachtet vor allen anderen Zuordnungen (von denen in dieser Studie noch einige angestellt werden) ein Anhänger des Empirismus, der die englische Geisteshaltung so sehr geprägt hat. Denn im Empirismus gelten ausschließlich Erkenntnisse für wahr, die auf Sinneserfahrungen basieren. Daher ist das scharfe Beobachtungsvermögen des Detektivs die ultimative Voraussetzung für seine gesamte kriminalistische Forschung.

Der momentan weiterhin anhaltende starke Boom geht eindeutig auf die TV-Serie *Sherlock* (seit 2010) vom BBC zurück: »*Sherlock* ist mit Abstand die erfolgreichste britische Serie des letzten Jahrzehnts und wurde mit renommierten Fernseh- und Filmawards ausgezeichnet« (ebd., S. 253). Schon die zweite Staffel feierte 2012 ihre Premiere im BFI, dem einflussreichen britischen Filminstitut und verband sich so auch mit der akademischen Welt der Filmwissenschaften. Durch *Sherlock* wurde ein neues Interesse an dem Detektiv aus dem 19. Jahrhundert geweckt, welches sich dann auch in zahlreichen anderen Neuauflagen äußerte. Um einen solchen Erfolg zu erzielen, mussten die Geschichten und Charaktere erstmal grundlegend verändert und dem *Zeitgeist* des 21. Jahrhunderts angepasst werden.

5 *Sherlock* ist so britisch, dass man sogar in der deutschen Synchronisation darauf verzichtet hat, bestimmte englische Kürzel zu übersetzen. So sagt Holmes auch im deutschen Fernsehen weiterhin sein bestimmendes »Nope« (was soviel heißt wie ein kräftiges no – aber auch no hope), eine Redewendung, die es im Deutschen nicht gibt.

Der neue Sherlock Holmes, sei es nun primär der im TV, aber auch der im Kino, bewegt sich vor allem in einer extrem hohen Geschwindigkeit. Die Actionquote in der Handlung hat extrem zugenommen. Im Kino agiert der Detektiv wie eine Art intelligenter Superheld (Marinero 2012, S. 72) und wird auch von dem Schauspieler Robert Downey jr. gespielt, der sonst oft Superhelden verkörpert. Aber auch in der TV-Serie *Sherlock* löst Holmes in jeder Folge nicht einen Fall, sondern mindestens drei, bei denen sich allerdings häufiger zeigt, dass sie zusammengehören. Und im Kino liefen die zwei Holmes-Filme (2009 u. 2011) von Guy Ritchie mit ansteigendem Erfolg. Seine zwei videoclipartigen Sherlock-Holmes-Filme sind in einem sehr virtuellen und dekorrächtigen Ambiente gehalten, das deutlich angelehnt ist an den Stil von Baz Luhrmanns *Moulin Rouge* (2001) und anderen Filmen dieser Art. Hier wurde der clevere Detektiv zu einem richtigen Actionhelden. Auf einmal trat er als Boxer in Erscheinung, eine Eigenschaft die bisher kaum zur Geltung kam und bei Doyle auch nur marginal angelegt worden ist. Ritchie setzte den klügsten Kopf Englands als verschlafenen Draufgänger in Szene, der in einem völlig überkandidelten, viktorianischen London rasanten Bewegungen körperlicher und geistiger Art zugleich vollzieht. Die BBC-Reihe hingegen zeigte ein sozial stark geschwächtes Superhirn, das nun im London der Gegenwart lebt. Parallelen zwischen dem vergangenen, viktorianischen Zeitalter und der Gegenwart spielen hier vor allem in Bezug auf den rasenden, technischen Fortschritt eine erhebliche Rolle (Stafford 2015, S. 4 f.). In beiden Versionen lebt Sherlock Holmes am Anfang eines neuen Zeitalters. Der ursprüngliche Holmes erlebt die Folgen der fortschreitenden Technisierung, vor allem den sogenannten Taylorismus innerhalb der Industrialisierung. Die Folge war die extreme Arbeitsteilung und Spezifizierung. Heute durchläuft Holmes die Vernetzung der verschiedensten digitalen Maschinen. Er arbeitet demnach multimedial.⁶ Er kann mit Handys und Laptops umgehen und verwendet sie für seine Arbeit. Texte vom Mobiltelefon wurden im Bild eingeblendet (vgl. Tribe 2015, S. 65) und in einer der neusten Folgen, *The Six Thatchers* (2017/*Die sechs Thatchers*), kommt sogar das Bildtelefon (FaceTime) zum Einsatz und die Sprecher sind ebenfalls im Bild zu sehen. In *The Lying Detective* (2017/*Der lügende Detektiv*) verbreitet der angeschlagene Holmes über Twitter, das Culverton Smith ein Serienkiller ist. In *The Final Problem* (2017/*Das letzte Problem*) landet eine Drohne mit einer Bombe in seiner Wohnung, die bei der geringsten Bewegung im Raum detoniert. Die TV-Reihe *Sherlock* »spricht die Technik-affinen jungen Zuschauer an« (Tribe 2015, S. 291)

6 Einige Male verschickt Holmes schon bei Doyle Telegramme, um so rasch die gewünschten Informationen zu erfragen. In späteren Geschichten taucht dann auch ein paar Mal das Telefon auf. Der kluge Detektiv wusste sich also schon in der Tradition dieser Geräte zu bedienen. Sie sind aber keineswegs so wichtig wie bei *Sherlock*.

und gibt so den logischen Denkprozessen des Meisterdetektivs einen aktuellen Hintergrund. Auf sie wird sich diese Studie vor allem fokussieren.⁷ Der neue Sherlock Holmes ist in der Folge *The Six Thatchers* süchtig danach, SMS zu verschicken und kann seine Finger sogar während der Taufe von Watsons Tochter nicht von seinem Handy lassen.

Neue Folgen von *Sherlock* erscheinen im ungewöhnlichen Rhythmus von zwei Jahren 2010–2012–2014–2016/17 und die Reihe hat sich dennoch so als ein stabiles kulturelles Ereignis in Großbritannien etablieren können. Sie kann im Moment neben der James-Bond-Reihe als eine der innovativsten und ausgereiftesten filmischen *Exportprodukte* von der Insel bezeichnet werden, wenn man Superlative verwenden will. Mit der dritten Staffel (2014) erreichte sie bisher ihre höchste Einschaltquote im Ursprungsland. Tatsächlich wurde bei ihrer Erstausstrahlung jede der drei Folgen durchschnittlich von elf bis zwölf Millionen Menschen gesehen. In der ersten Staffel lag die Einschaltquote noch bei durchschnittlich neun Millionen, bei der zweiten Staffel immerhin schon um die zehn Millionen Zuschauer (Tribe 2015, S. 308 ff.).

Diese Erfolgsquote wurde bei der vierten Staffel nicht weiter gesteigert, da es sich nun auch um düstere Inhalte handelte, mussten sogar Einbußen hingenommen werden. Gerade die erste Folge *The Six Thatchers* wurde sogar sehr kritisiert, die zweite Folge jedoch, *The Lying Detective*, hatte jedoch bereits wieder den üblichen Erfolg zu verzeichnen. Das eigenwillige und brutale Finale der Staffel war dann zu Recht wieder umstritten. Auch in Deutschland erfreut sich die Reihe seit vielen Jahren einer großen Beliebtheit, die allerdings nicht mit der in Großbritannien vergleichbar ist. Sie wird hier jedoch auf vielen Sendern oftmals wiederholt und nahezu jeder hat sich mal eine Folge angeschaut.

7 Als die Produktionsfirma der alten Sherlock-Holmes-Filme, mit Basil Rathbone und Nigel Bruce, nach dem zweiten Film von Twentieth Century Fox zu Universal wechselte, bekamen auch die Figuren eine neue und andere Richtung. »Und so wird aus dem viktorianischen Gentleman, der abstruse Probleme mit Geist und Witz aufklärt, ein ausgewachsener Action-Held, der Nazispionen und Serienmördern das Handwerk legt« (Ross 2012, S. 6). Dieser Wechsel ist bis in unsere Zeit typisch für die zwei grundverschiedenen Ausrichtungen der Figur im Film. Wenn er die amerikanischen Kinofilme von Guy Richie mit der aktuellen TV-Serie des BBC vergleicht, so stößt der Betrachter auf genau dieselbe Differenz. Für viele Anhänger gelten daher die beiden ersten Verfilmungen mit Rathbone *The Hound of the Baskervilles* (1939/*Der Hund der Baskervilles*) und *The Adventures of Sherlock Holmes* (1939/*Die Abenteuer des Sherlock Holmes*) als die besten. Von den actionreicheren Filmen gilt *The Scarlet Claw* (1944/*Die Kralle*) trotz vieler logischer Ungereimtheiten (die es eben auch schon bei Doyle gibt) aufgrund seines packenden Inszenierungsstil als die gelungenste Verfilmung (vgl. Ross 2012, S. 18). Den Engländern waren jedoch schon die ersten Filme zu amerikanisch. Schon *The Hound of the Baskervilles* fiel in London durch.

Mit zunehmender Popularität wurden einige Male in *Sherlock* direkte Bezüge zur Bond-Reihe hergestellt.⁸ Das bot sich an, denn wie Bond verwendete nun auch Holmes die neuste Technologie (Bochman 2012, S. 146). In der ersten Folge der dritten Staffel *The Empty Hearse* (2014/*Der leere Sarg*) gab es einige auffällige Parallelen in der Handlung zu den James-Bond-Filmen. So ist der Sturz von Holmes mittels einem Bungee-Jumping-Sprung zwar eine Täuschung, die aber zugleich aus dem frauenscheuen Holmes wenigstens für einen Augenblick Bond machen sollte. Die Folge startet mit dieser Szene und zeigt, wie Holmes sich retten konnte, als er von dem Dach des Krankenhauses sprang. Durch ein Bungee-Seil wurde er wieder nach oben gezogen und sprang dann durch ein Fenster. Dort stand die in ihn schon lange verliebte Pathologin Molly Hooper, die er im Vorbeigehen auf den Mund küsste. Im Drehbuch steht: »Mit der Lässigkeit eines James Bond schnallt er sich ab, küsst sie auf den Mund und schlendert davon in den Korridor« (Tribe 2015, S. 227). Hooper, die in Holmes verliebt ist, erinnert nur dabei deutlich an die Figur von Miss Money Penny in den Bond-Filmen. Auch der Bond-Film *Golden Eye* (1995) begann mit einem Bungee-Jumping-Sprung aus 195 Metern Höhe von einem Staudamm. Der Agent (Pierce Brosnan) landete damals in einem Militärstützpunkt in Russland. Holmes wird danach in der gleichen Folge von den Serben gefangen genommen und gefoltert (eine Verdichtung aus mehreren Bond-Filmen) und schließlich fährt er später auch noch Motorrad, um Watson zu retten (eine typische Bond-Handlung). Am Ende von *The Empty Hearse* gibt es einen Bombenanschlag auf das britische Parlament, der durch einen U-Bahnwaggon, der eine gut getarnte Sprengladung enthält, unterirdisch gezündet werden soll. Holmes kann sich des Wortspiels, dass dieser Anschlag von einer *Untergrundorganisation* verübt wurde, nicht erwehren. Zwei Jahr zuvor in dem Bond-Film *Skyfall* (2012) spielt die Londoner U-Bahn ebenfalls eine wichtige Rolle. Der Schurke benutzt sie, um auf dem schnellsten Weg ins Parlament zu gelangen, wo M sich gerade verteidigen muss. Er will sie umbringen. Ferner steht Holmes am Anfang von *The Empty Hearse* (2014/*Der leere Sarg*) auf demselben Gebäude (Department for Energy and Climate Change) wie Bond am Ende von *Skyfall* und betrachtet die Stadt. Die Bond-Reihe übernahm für *Spectre* (2015) den Schauspieler des Oberschurken Moriarty Andrew Scott und setzte ihn als eine wichtige kriminelle Nebenfigur ein. Das Haus des Schurken Magnussen in der letzten Folge der dritten Staffel hat die Größendimension »eines richtigen Bond-Bösewichts«, erklärte der Schauspieler

8 Tatsächlich hat Mark Gattis, einer der beiden Erfinder der *Sherlock*-Reihe, einige Jahre zuvor eine dreiteilige, ironische Spionageroman-Serie mit dem bisexuellen Agenten Luzifer Box verfasst (2004–2008), die deutliche Bezüge zu Flemings Figur aufweist. Die andere traditionelle, britische Figur, mit der Holmes filmgeschichtlich gut verglichen werden kann, weil sie ähnlich erfolgreich und ikonographisch ist, ist Graf Dracula (Graham 2012, S. 26).

Lars Mikkelsen, der die Rolle dieses Schurken spielte (Tribe 2015, S. 297).⁹ In der Folge *The Six Thatchers* (2017/*Die sechs Thatchers*) verhält sich Mary Watson wie eine clevere Geheimagentin, wenn sie bei dem Versuch, ihre Verfolger abzuschütteln, eine Reise um die halbe Welt unternimmt und dabei sowohl den Pass als auch die Haarfarbe wechselt. Sherlock Holmes findet sie am Ende dennoch an ihrem Ziel in Marokko wieder, weil er den USB-Stick über ihre Vergangenheit gelesen hat. Diese Episode, Mark Gatiss hat sie geschrieben, wirkt hier streckenweise tatsächlich wie ein Bond-Film. Dieser Eindruck wird vor allem durch die starken Actionszenen (Schlägereien, Schießereien), die hier ungewöhnlich massiv eingesetzt worden sind, verstärkt.

In der Folge *The Lying Detective* (2017/*Der lügende Detektiv*) fährt Mrs. Hudson mit einem Aston Martin Sportwagen (dem Bond-Auto schlechthin) zu Beethovens neunter Sinfonie durch die Straßen, um den drogenkranken Detektiv zu seinem besten Freund Watson zu bringen. Verfolgt wird sie dabei von zwei Polizeiwagen und einem Hubschrauber. Sie fährt tatsächlich wie der Geheimagent und der Zuschauer ist freudig überrascht, wenn aus dem Auto am Ende eine ältere Dame steigt.¹⁰

Die vielen Bond-Bezüge (es gibt noch weitere)¹¹ sind also beabsichtigt. Sherlock Holmes und James Bond wurden ohnehin oft verglichen (vgl. Bochman 2012, S. 146), weil beide Figuren eben schon lange sehr berühmte und langlebige Kulturexporte des Vereinigten Königreichs sind. Dennoch handelt sich um ganz unterschiedliche Typen, die sehr verschiedene literarische Hintergründe haben. Sherlock Holmes ist vor allem eine Figur des 19. Jahrhunderts, während Bond erst in der Mitte des 20. Jahrhunderts erfunden wurde. Und in Bezug auf das andere Geschlecht verhalten sich diese beiden fiktiven Figuren im Grunde geradezu *konträr* zueinander. Ein wirkliches Interesse an der Sexualität scheint bei dem im Grund introvertierten und selbstbezüglichen Sherlock Holmes nicht denkbar zu sein. Und natürlich stellt sich dabei sofort die Frage, weshalb diese Figur so deutlich und klar über alle erotischen Anreize *erhaben* ist? Hat sie ihre Triebe wirklich

9 Lars Mikkelsen ist der ältere Bruder von Mads Mikkelsen, der in dem Bond-Film *Casino Royal* (2006) in einer sehr eindrucksvollen Weise den Schurken gespielt hatte.

10 Gedreht wurde die Szene mit dem Stunt Driver Mark Higgins, der in den Bond-Filmen *Quantum of Solace* (2008/*Ein Quantum Trost*) und *Skyfall* bereits diese Aufgabe übernommen hatte.

11 Zum Beispiel soll die Pistole, die Mary Watson (Amanda Abbington), in *His last Vow* (2014/*Sein letzter Schwur*) verwendet hat, um Holmes zu erschießen, dieselbe Waffe gewesen sein, die Daniel Craig in *Skyfall* benutzt, erklärte die Schauspielerin in einem Interview (Stafford 2015, S. 218). Die Bezüge sind sehr zahlreich aber auch schon älter. Schon 1976 hatte der damalige Bond-Darsteller Roger Moore in der (allerdings ziemlich schlechten) US-TV-Verfilmung *Sherlock Holmes in New York* die Hauptrolle gespielt.

in einem solchen Ausmaße in reine Denkbewegungen sublimiert? Oder hat dieses Verhalten, das zugleich auch ihre Faszination ausmacht, vielleicht noch ganz andere Gründe?

Holmes erscheint philosophisch betrachtet vor allem ein cartesianisches Subjekt zu sein, also ein Mann, der das berühmte *Cogito ergo sum* (*Ich denke also bin ich*) wirklich zum Fundament seiner Existenz erhoben hat. Kracauer sieht aber eine wichtige Differenz zwischen Descartes und dem Detektivroman. Während Descartes das Verdienst zukommt »den Anteil des Ich ganz herausgestellt zu haben«, so gehe der Detektivroman noch einen entscheidenden Schritt weiter und vernichte den Gegenstand, wenn er im Grunde vorführt wie die Ratio das Phänomen erzeugt (Kracauer 1978, S. 182). Wackelig ist diese Ansicht in zweierlei Hinsicht: Erstens geht Kracauer zu weit, wenn er behauptet, in diesem spezifischen Sujet werde dargestellt, wie *die Ratio* Phänomene erzeuge, und zweitens unterschätzt er Descartes Meditationen auf der Höhe des *Cogito ergo sum*, die dort tatsächlich die von ihm beklagte Trennung im Miteinander von Ich und Welt vollziehen. Heidegger hat diesen Zusammenhang nach meiner Ansicht genauer erfasst: »Erstmals wird das Seiende als Gegenständlichkeit des Vorstellens und die Wahrheit als Gewißtheit des Vorstellens in der Metaphysik des Descartes bestimmt« (Heidegger 1980, S. 85).¹² Die Welt kann nur dadurch, dass sie im Subjekt als eine Vorstellung erscheint, berechenbar werden: »Vorstellen meint hier etwas vor sich stellen und das Gestellte als solches sicherstellen. Dieses Sicherstellen muß ein Berechnen sein, weil nur die Berechenbarkeit gewährleistet, im Voraus und ständig des Vorzustellenden gewiss zu sein« (ebd., S. 106). Die Welt wird zum Bild, zu einer Repräsentation, die per Vorstellungskraft fungiert und das Seiende lässt sich damit *durchrechnen*. Diese *Relation*, in der die Welt zur Anschauung eines Subjekts wird, ist für Heidegger der Grundbaustein der Neuzeit. Und dieser Ansatz stimmt mit dem von Kracauer überein. Einmal mehr kann Holmes damit Geltung als ein typisches Subjekt in einem wissenschaftlichen Feld beanspruchen. Diese Relation, in der die Welt zum Bild gerät, ist nach Heidegger auch erstmal überhaupt nicht auflösbar. Der Geist wird damit überbewertet. Ihm kommen animistische Fähigkeiten zu.

Der Detektiv verfügt dann zwar auch über eine »Leibswalt«, er ist ein Sportmann, doch »diese Fertigkeiten sind hier nicht die Selbstdarstellung ungebroche-

12 Dem Autor ist bewusst, dass es *unmöglich* ist Heidegger zu zitieren, ohne die Konnotationen in seinen Texten, die politisch bedenklich und gefährlich sind, kenntlich zu machen. Dieser Vortrag von 1938 enthält meiner Ansicht nach einerseits faschistoide Tendenzen, wenn es um »das Große in der Geschichte« geht (Heidegger 1980, S. 81 u. S. 110), aber andererseits auch eine klare Absage an »die nationalsozialistischen Philosophien« (S. 97). Am Rande sei bemerkt, dass kritische Lektüren, wie die von Derrida, diese starke Ambivalenz schon lange vor der Veröffentlichung der Schwarzen Hefte, geäußert haben.

ner Körperlichkeit, die in der Welt sich durchzusetzen verstehen, sondern die Mittel der ratio, ihre Erkenntnisse zu verifizieren« (Kracauer 1978, S. 177). Sie arbeiten nur im Dienste des Intellekts, der hier stets die höchste Priorität hat und dessen Tätigkeit es gilt herauszustellen. Demnach wird das Material durch die Formkraft des Intellekts erst geformt. Das »zerpulverte Anschauungsmaterial« wird »gemäß den dem Erkenntnissubjekt innewohnenden Prinzipien in einen gesetzlichen Zusammenhang« gebracht (ebd., S. 180). Das Subjekt allein konstruiert den Zusammenhang, der dann mit der Realität in der Narration stets in einer verblüffenden Weise übereinstimmt. Durch diese *Koinzidenz*, denn mehr ist es kaum, wird Holmes schließlich fündig. Doch Kracauer geht zu weit, wenn er behauptet der Detektiv leite seine Deduktionen nicht aus der Wirklichkeit ab, sondern setze sie voraus (ebd., S. 183).

Es ist das nach Heidegger kaum auflösbare Repräsentationsdenken, welches dem Detektiv seine wissenschaftliche Vorgehensweise zuallererst ermöglicht. Wenn wir aber schon nicht an den Grenzen der Repräsentation rühren können, so doch an denen von Holmes *allmächtig* wirkender Rationalität. Bekanntlich ist der Traum von einer rationalen Auflösung der Welt spätestens seit Freuds Analysen und Adornos Kritik zu einer Illusion zusammengeschrumpft. Das hindert uns aber nicht daran, ihn umso *lieber* im Kino oder beim Lesen genießen zu können und zu dürfen. Der Traum von einer restlosen Aufklärung ist ein Rausch, dem wir uns nur allzu gern hingeben. Holmes ist ein Übermensch der Aufklärung, ein *Denk-Supermann*, der uns fasziniert. Hat er gerade keinen Fall, dem er in dieser euphorischen Weise nachgehen kann, muss er zumindest in jungen Jahren Rauschgift nehmen, um seinen aufwendigen Denkapparat, der sich nicht herablassen kann, sich mit den gewöhnlichen Banalitäten der alltäglichen Realität zufrieden zu geben, zu *betäuben*.¹³ Holmes ist abhängig von seinem Geist, *süchtig* nach geistiger Beschäftigung, die ihn möglichst weit wegführt von der Banalität alltäglicher und materieller Dinge: »Ich kann nicht leben ohne Arbeit für mein Hirn. Wofür lohnt es sich sonst zu leben? Stellen Sie sich hierher, ans Fenster. Gab es je etwas Öderes, Trübseligeres, Unergiebigeres als diese Welt? Schauen Sie, wie der gelbe Nebel durch die Straße wallt und zwischen den fahlgrauen Häusern dahintreibt. Was könnte hoffnungsloser prosaisch und materialistisch sein? Was nützt es denn, Doktor, Fähigkeiten zu besitzen, wenn es kein Feld sie anzuwenden gibt? Das Verbrechen ist banal, das Dasein ist banal, und von allen mögli-

13 So erklärt er Watson, nachdem er sich Kokain gespritzt hat: »Wahrscheinlich ist seine Wirkung auf den Körper tatsächlich von Übel. Auf den Geist jedoch, finde ich, wirkt es so über alle Maßen anregend und erhellend, daß die Nebenwirkungen kaum ins Gewicht fallen« (Doyle, WA Bd. 2, S. 8).

chen Eigenschaften gelten einzig die banalen etwas auf dieser Welt« (Doyle, WA Bd. 2, S. 16 f.).¹⁴

Im Grunde beschreibt diese Haltung aber zugleich in einer übertriebenen Form den Genuss des Lesers oder des Kinozuschauers, der unterhalten und in Spannung versetzt werden möchte. Doyle schrieb in einem Vorwort zu dem letzten Band seiner gesammelten Kurzgeschichten *The Case Book of Sherlock Holmes* (1927/*Sherlock Holmes' Buch der Fälle*): »Und somit, Leser, nehmen Sie Abschied von Sherlock Holmes! Ich danke Ihnen für die langjährige Treue und kann nur hoffen, daß diese Art von Zerstreuung ein wenig für die Plackerei des Lebens entschädigt hat und jene anregende geistige Abwechslung gewährte, die man nur im Feenreich erfundener Geschichten finden kann« (Doyle, WA Bd. 9, S. 8 f.). Das *Feenreich* (*fairy kingdom*) erfundener Geschichte ist das Betäubungsmittel, das den Leser hier vom tristen Alltag entlasten soll (und zugleich eine merkwürdige Anspielung von Doyle, der tatsächlich an die Existenz von Feen geglaubt hat). Wie steht es um den Traum einer wissenschaftlichen, geistigen Durchdringung unserer Lebenswelt? Holmes gehört zu den Figuren, die diesen Zusammenhang auf eine abenteuerliche Art erleben und uns zu ihm hin verführen, sowie alle Filme vor allem Verführungsangebote darstellen (vgl. Stiglegger 2006). Aber was sind das genau für literarische und cineastische Träume, die uns dabei vorgeführt werden? Warum hat gerade diese literarische Figur einen solch ausgeprägten cineastischen Widerhall und verfügt über eine so enorme Langlebigkeit?

14 Es ist die geistige Stimulanz, die er sucht, eine *Verführung* des Geistes jenseits aller materiellen Begrenztheiten, jenseits der Schwerkraft. Watson klärt ihn auf, welchen Preis er für diese Art von »geistigen Höhenflügen« zu zahlen hat: »Aber bedenken Sie doch«, sagte ich eindringlich, »um welchen Preis! Ihr Gehirn mag wohl, wie Sie sagen, angeregt, ja erregt werden; aber dies ist ein krankhafter und zerstörerischer Vorgang, mit dem eine beschleunigte Gewebe-Erneuerung einhergeht und dessen Folge eine bleibende Schwächung ist. Sie wissen ja selbst am besten, welche schwarze Stimmung jeweils im Nachhinein von Ihnen Besitz ergreift. Nein, dieses Spiel lohnt den Einsatz wirklich nicht. Warum in aller Welt riskieren Sie um einer nichtigen, vergänglichen Lust willen die großen Fähigkeiten, die Ihnen verliehen worden sind? Bedenken Sie auch, daß ich nicht nur als Freund so zu Ihnen spreche, sondern als Arzt, der bis zu einem gewissen Grade für Ihre Gesundheit verantwortlich ist.« (Doyle, WA Bd. 2, S. 8). Rauschgift wird bei Doyle *nur* von Holmes in dieser zweifelhaften Weise benutzt, um seinen Geist zu beschäftigen. In *The Adventure of Wisteria Lodge* (1908/*Wisteria Lodge*) beispielsweise wird der Gouvernante Opium ins Essen gemischt, um sie ruhig zu stellen (Doyle, WA Bd. 8, S. 49), von geistigen *Höhenflügen* bei ihr ist aber keine Rede.

1.2 Die Lust am Krimi

Der bevorzugte Ort für die Lektüre eines Krimis ist für Walter Benjamin die *Eisenbahn*, eine bewegliche, äußerst dynamische Location, im Grunde ein *Nicht-Ort*, der auch in den Holmes-Geschichten einige Male von den Protagonisten benutzt wird, wenn sie für ihre Recherchen ins Londoner Umland fahren müssen. Es war eine gemeinsame Zugfahrt von Cardiff nach London (den späteren Hauptdrehorten ihrer Serie), auf der die Erfinder und Drehbuchautoren Steven Moffat und Mark Gatiss zusammen auf die Idee kamen, gemeinsam eine aktuellen Sherlock-Holmes-Reihe zu entwerfen (Tribe 2015, S. 6). Eine Zugfahrt ist nach Benjamin eine Erfahrung, bei der sich die Reisenden auf etwas Neues und Ungewohntes einlassen müssen. Mithilfe der Lektüre von Mordgeschichten betäubt der Reisende nach Benjamin seine Angst vor den Aufregungen der Reise (Benjamin 1991, Bd. IV, S. 381). Der Krimi und die Zugfahrt sind eng miteinander fusioniert. Es gibt wohl kaum einen Ort auf der Welt, der enger mit der Kriminalgeschichte assoziiert ist, wie der Nicht-Ort eines Zuges.

»Das Gefühl, das der entscheidenden Handlung des Detektiv-Romans antwortet, ist das der Spannung schlechthin«, schrieb Kracauer (Kracauer 1978, S. 197). Nach Benjamin werden die Ängste der Reisenden durch die Krimirezeption, die selbst Ängste weckt, kompensiert. Durch diese lustvolle Kompensation legitimiert sich das Genre in seinen klassischen Formen. Die fiktive Geschichte setzt sich wie ein schützender *Paravent* vor die Wirklichkeit und verwandelt die Sorgen und Ängste vor dem Neuen, die sie auslöst, einfach in Genuss. Man wird noch weitergehen müssen: Die Geschichten konfrontieren ihre Leser zwar mit der Angst vor dem Mord/Tod, gleichzeitig haben sie aber einen streng ritualisierten Ablauf und verwandeln so das *Ungewohnte* beim Reisen in das Gewohnte. Befindet sich der Reisende oft genug in der Sorge über das Unbekannte, welches sein Reiseziel darstellen kann oder hat er einfach Angst, während einer Bahnfahrt seinen Anschluss zu verpassen, wird er konfrontiert mit vielen fremden Menschen, die ihm während seiner Fahrt begegnen, so sind seine zwei fiktiven Reisebegleiter namens Sherlock Holmes und Dr. Watson, stets die gleichen. Wer Krimis liest, liest *eine Serie*. Er mag die Wiederholungen. Sie wirken beruhigend und lösen, weil es Holmes stets gelingt, das Böse dingfest zu machen, Wohlbehagen aus. Dabei wird aus dem zur Passivität verdamnten Reisenden ein aktiver Begleiter eines Detektivs, der vor seinen Augen das Rätsel eines gefährlichen Verbrechens löst. Der Krimi ist demnach in erster Linie ein Genre für Angsthasen. Die Aufgabe des Detektivs besteht nicht zuletzt darin, dem Leser das Gefühl von Souveränität und Sicherheit zu vermitteln. Die Fiktion stellt also eine Beruhigung her, die sich auf die Realitätswahrnehmung positiv auswirkt. Was für spezifische Ängste bearbeiten die Sherlock-Holmes-Geschichten? Und wo liegt ihr Realitätsanspruch?

1.3 Der enge Realitätsbezug

Fiktion und Beobachtung bilden zwei sehr verschiedene Formen sich der Wirklichkeit anzunähern. Was als Fiktion *genussvoll* sein kann, ist es unter Umständen in der aufmerksamen Beobachtung der Realität keineswegs. Aber auf der Ebene von Texten und Filmen verschwinden die *Grenzen* zwischen dem dokumentarischen und fiktiven noch viel mehr. Jacques Derrida hat diesen Unterschied anhand des Märchens *Des Kaisers neue Kleider* (1837) von Christian Andersen und Freuds *Traumdeutung* (1900) erläutert: »Man wird sagen, daß der Text von Freud wissenschaftlichen Wert oder Anspruch hat: das ist keine literarische Fiktion. Aber welches ist das Kriterium letzter Instanz für eine solche Teilung? Ihre Evidenz scheint nicht gesichert, weder vom formalen noch vom semantischen Standpunkt« (Derrida 1983, S. 191). Derrida erklärt dann weiter, dass es das *Wahrheitskriterium* ist, welches hier allein die Unterscheidung ermöglicht. Literatur kann aber Wahrheit produzieren, wenngleich sie es sicherlich in einer anderen Form zuwege bringt als ein wissenschaftlicher Text. Oft wird vergessen, dass *jeder* Text, insofern er Buchstaben aneinanderreihet, um seine Aussagen zu treffen, niemals frei sein kann von fiktionalen Elementen. Und ähnliches gilt auch für jeden Film, ganz gleich, ob er dokumentarisch ist oder inszenierte Szenen zeigt. Er ist durch Kameraperspektiven und Schnitte strukturiert. Aber gerade die Texte von Freud haben einen hohen literarischen Stellenwert und verkürzen Sachverhalte, um beim Leser Interesse zu wecken. Sie bedienen sich also *literarischer* Mittel, obwohl sie kein fiktives Material beschreiben.

Ein merkwürdiger Zusammenhang besteht nun darin, dass Sherlock Holmes, der nur zwei Fälle im Kanon der Doyle-Geschichten verfasst hat, selbst über seine Schwierigkeiten dabei berichtet. Oder genauer gesagt: Doyle lässt ihn über seine Schwierigkeiten sprechen. Doyle schreibt meistens in der Person von Watson die Abenteuer von Holmes auf, so, wie es Platon mit der Philosophie von Sokrates gemacht hat. Holmes selbst kommt darin also nur indirekt zu Sprache. Am Ende gibt es jedoch zwei Ausnahmen: In *The Blanched Soldier* (1926/*Der erbleichte Soldat*) und *The Lion's Man* (1926/*Die Löwenmähne*) hat der Detektiv den Fall selbst aufgezeichnet, weil Watson darin kaum oder gar nicht vorkommt. Zuvor hatte der treue Gefährte des Meisterdetektivs aber schon mindestens einmal darauf hingewiesen, dass der harte, trockene Stil, in dem Holmes ihm einen Sachverhalt geschildert hatte, von ihm umgeschrieben worden sei, um für das Publikum bekömmlich zu werden (vgl. Doyle, WA Bd. 9, S. 26). Holmes kritisiert den Schreibstil von Watson und vor allem die darin auftauchenden romantischen Elemente immer wieder. Er ist demnach ein Sokrates, der seinem Platon widerspricht, der sich falsch wiedergegeben fühlt. In *The Adventure of Shoscombe Old Place* (1927/*Shoscombe Old Place*) faucht er seinen alten Freund sogar an, er solle

doch auf die Poesie in seiner Beschreibung einer Mauer verzichten (Doyle, WA Bd. 9, S. 289). In *The Lion's Man* weist er am Anfang darauf hin, dass er nun (weil Watson fehlt) dazu gezwungen sei, die Geschichte mit der ihm »eigenen Schlichtheit zu erzählen« (ebd., S. 223). Aber dem ist dann doch nicht so. Und schon in *The Blanched Soldier*, wo lange Teile der Narration von dem Klienten erzählt werden, erkennt der Detektiv an, das auch er selbst den Stoff bearbeiten muss, um »das Interesse des Lesers zu wecken« (ebd., S. 45). Es wird also innerhalb dieser fiktiven Narration darauf hingewiesen, dass es stilistische Umarbeitungen der »realen Ereignisse« gab. Deshalb handelt es sich hier um eine Fiktion *über* die Fiktion, also um eine Fiktion zweiten Grades.

Dies und andere Umstände führten dazu, dass viele Leser den Eindruck erhielten, dieser Detektiv und sein Freund Watson würden wirklich leben, wie in der literarischen Holmes-Forschung immer wieder erwähnt wird. So wurde beispielsweise massenhaft *Post* aus aller Welt in die Baker Street geschickt. Ein weiterer Grund für diese enorme Glaubwürdigkeit kam daher, dass Doyle reale Beschreibungen und Fiktion in seinen Geschichten nahtlos ineinander übergehen lassen konnte (vgl. Fleischhack 2015, S. 10), weil die kriminalistische Logik eine ist, die an die Realität heranführt. Als Holmes und Watson sich in *A Study in Scarlet* (1887/*Eine Studie in Scharlachrot*) kennenlernen, wird dieser Aspekt sogleich betont. Watson erklärt Holmes, dass er ihn an den Detektiv Dupin in Edgar Allan Poes Kurzgeschichten erinnere und dass er geglaubt habe, solche Wesen würden nicht »außerhalb von Erzählungen existieren« (Doyle, WA Bd. 1, S. 28). Eingefleischte Fans gingen sogar dann soweit zu ignorieren, dass es sich um literarische Gestalten handelt und sahen in Doyle nunmehr nur den Literaturagenten von Watson (Fleischhack 2015, S. 203). Die Abenteuer von Holmes bekamen damit den Status von Zeitungsnachrichten. Ihnen wurde eine Form von Authentizität unterstellt, die sie gar nicht hatten. Der Eindruck dieser Authentizität wurde durch die Chronologie und die Nähe der Ereignisse zu historischen Daten für den Leser noch verstärkt.

Es gibt unterdessen sogar zahlreiche Rekonstruktionen der Wohnräume von Holmes, die liebevoll ausgestattet sind und möglichst viele Details aus den Geschichten enthalten. Das Spiel besteht hier darin Fiktion in Realität (und umgekehrt) übergehen zu lassen. Darin bestand auch das Potenzial für die zahlreichen Verfilmungen. Doyle hat Holmes jedoch in den Geschichten gar nicht so *konsistent* erfunden, wie es einige Fans gerne hätten. Die Logistik des Autors war nicht so ausgeprägt, wie die der Holmes-Anhänger. Es gibt zwischen den Geschichten immer wieder kleinere logische Brüche und Unstimmigkeiten. So kann es vorkommen, dass Watsons Verwundung aus dem Afghanistan-Krieg einfach die Körperstelle wechselt oder dass Watson Professor Moriarty doch nicht erst in *The Final Problem* (1893/*Das letzte Problem*) kennenlernt, wie ausdrücklich von ihm

behauptet wird, sondern dass er dem Schurken schon in der zeitlich früher spielenden Geschichte *Das Tal der Angst* (1914–15) zum ersten Mal begegnet. Solche Ungereimtheiten sind dem gewöhnlichen Leser vollkommen egal. Sie erwecken nur das Interesse der Holmes-Anhänger, die an den logischen Verbindungen *zwischen* den einzelnen Geschichten interessiert sind und dabei fast das Kalkül des Detektivs verwenden, um Kohärenz herzustellen, auch wenn sie gar nicht vorhanden ist. Schon Doyle war selbst verblüfft darüber, wie seine fanatische Leserschaft versuchte, die zahlreichen Widersprüche zwischen und auch in seinen Geschichten zu erklären (Fleischhack 2015, S. 204).

Das *Gefühl* (das sich rasch in Luft auflöst, wenn man näher hinsieht), es handele sich um authentische Berichte (und das gilt auch für viele Kriminalfilme), hängt zunächst mit dem Anspruch des *Genres* Krimi selbst zusammen, welches genau diesen Eindruck evozieren möchte. Der Mord, der innerhalb ödipaler Verstrickungen hier vollführt wird, ist nur dann dramaturgisch wirkungsvoll, wenn er der Realitätsprüfung des Rezipienten einigermaßen standhält und *nicht* als reine Fiktion oder Fantasie abgetan werden kann. Der Ödipuskomplex, den diese Geschichten auf Ihre spezifische Weise durchspielen, verbindet die Psyche mit der Realität. In ihm bildet sich gleichsam die Ebene des Sozialen. Doyle musste demnach alle seine spiritistischen und übersinnlichen Interessen (auf die ich in diesem Buch noch sehr genau eingehen werde) bei den Holmes-Geschichten weitgehend außen vor lassen, um einen möglichst hohen Grad an Glaubwürdigkeit seiner Detektiv-Geschichten zu erreichen.

Die *lokale* Ebene spielt dabei eine ebenso große Rolle. London und Holmes sind eng miteinander verbunden. In der Reihe *Sherlock* hatte die Produzentin den Eindruck, der Film würde enorm davon profitieren, wenn man mehr von London zeigen würde, als es ursprünglich der Fall war (Tribe 2015, S. 64). Der Detektiv könnte nirgendwo anders sein Quartier haben.¹⁵ Bis heute basiert die Überzeugungskraft vieler Krimiserien darin, dass das Verbrechen quasi nebenan verübt wird oder zumindest in einem deutlich abgesteckten, realen Terrain stattfindet, beispielsweise ein *Tatort* aus dem Ruhrgebiet. Der heutige *Hype* um die Lokalkrimis, die am besten im eigenen Wohnzimmer spielen, zeigt, dass sich dieses Genre am besten verkauft, wenn der Leser oder Zuschauer den Eindruck bekommt, die Handlung fände in seiner eigenen Lebenswelt statt. Die erste Leserschaft der

15 »Die BBC-Serie versetzte allerdings die 221B Baker Street in die 187 North Gower Street, die etwa 1,5 km östlich der Baker Street liegt« (Fleischhack 2015, S. 199). Für diese Logistik waren Kostengründe verantwortlich. Man drehte auch möglichst wenige Tage überhaupt in London, um Gelder zu sparen (vgl. Tribe 2015, S. 84). Das B in der Adresse meint übrigens nicht das Haus, sondern die Etage. Es kann also nicht an der Haustür gestanden haben. Dieses Detail wurde von den Verfilmungen stets übersehen und man ging dazu über die berühmte Adresse 221B vollständig und deutlich auf einem Schild vor die Tür zu hängen (ebd.).