

hin zum Lobgesang auf faschistoid-aktionistische Ideen und offenen Rassismus und Sexismus (vgl. Ogdon 1992, 81 f.).

Das bis heute hochpopuläre und in viele Spielarten ausdifferenzierte Genre (mit Ausläufern in den *film noir*) hat viele dieser problematischen Erblasten abgelegt und sich strukturell hauptsächlich auf eine aktionistische Plotstruktur sowie thematisch auf die eher spannungsreich-dynamische Darstellung urbaner Verbrechenstrukturen konzentriert. Insbesondere die Figur des *private eye* erfuhr dabei detailspezifische Variationen und Substitutionen. Deutsche Autoren des *hard boiled* wie Jörg Fauser (*Das Schlangenmaul*, 1985), Thea Dorn (*Berliner Aufklärung*, 1994), Christine Lehmann (*Harte Schule*, 2005) und Jakob Arjouni (*Happy Birthday, Türke!*, 1987) haben darüber hinaus das Genrepertoire und die fiktiven Koordinaten kriminell-korrupter Gesellschaft in deutsche Großstädte verlagert.

1.5 Polizeiroman

Eine Sonderform des Detektivromans bildet der Polizeiroman (*roman policier*, *police procedural*, *police novel*). *Genus proximum* der unter dieser Subgattung versammelten Texte ist die Verlagerung der Ermittlungsaktivität in die Hände professioneller institutioneller Verbrechenaufklärung und -bekämpfung. Neben den 75 *romans policiers* der Maigret-Serie (ab 1929) von Georges Simenon gelten die *police procedurals* Ed McBains (d. i. Salvatore Lombino) als Prototypen des Subgenres, die über die Polizeiromane Joseph Wambaugh, James Ellroy, Maj Sjöwall/Per Wahlöös, Henning Mankells und Fred Vargas' hinaus auch aktuell imitierte und durch Variationen erweiterte Strukturvorläufer darstellen.

Erfolgt die Narration analog zum klassischen *whodunit* in der Regel in der ermittlungsorientierten Doppelstruktur, so lässt sich am Polizeiroman ein сюжетbedingt rigiderer Wirklichkeitsbezug beobachten, der sich an der Darstellungsbreite des realistischen Romans orientiert und Ermittlungsprofessionalität fokussiert. Die Ermittler sind stets formelle Akteure der Ordnungsmacht und daher systemisch beauftragt mit der Korrektur sozialer Devianz. Auf der Ebene der Figurenpoetik entfällt entsprechend die sonst typische Abwertung polizeilicher Kriminalkompetenz. An ihre Stelle treten detaillierte Beschreibungen der mit der Aufklärung beauftragten Autoritätssysteme und ihrer Handlungsorgane (*agency*). Eine Engführung dieser

agency mit detaillierten Darstellungen gesellschaftlicher Faktoren von Kriminalität findet sich insbesondere in der Sonderform des Soziokriminalromans, für den die unter dem Pseudonym »-ky« veröffentlichten Romane Horst Bosetzky beispielhaft sind (vgl. Brönnimann 2004).

Dort, wo nicht ein einzelner Ermittler agiert, sondern ein ganzes Team, findet sich das operative Geschäft der Ermittlung auf viele Individuen mit unterschiedlichen kriminalistischen Kompetenzen und Aufgaben verteilt. Die Ermittlung wird so zum Kollektivprozess und das Verbrechen verliert vor dem Hintergrund zunehmend realistischerer Settings in diesem Subgenre weitgehend seinen *mystery*-Charakter. Dass die handlungsanstoßenden Fälle dennoch rätselhaft bleiben, liegt dann eher an den komplizierten Konfigurationen kriminellen Handelns. Erzählstrategisch kann sich der Polizeiroman dadurch vom Schema des kriminographischen Denkspiels emanzipieren, wodurch auch die kathartisch-verblüffende Konfiguration der Ermittlungsergebnisse an struktureller Relevanz einbüßt (vgl. Feuchert 2008, 168). In Verbindung mit dem eher hybriden Formgefüge ergeben sich daraus zusätzliche Optionen der Pluralisierung narrativer Perspektivik, der Einbindung vielfältiger Ermittlungstechniken und forensischer Methoden (DNA-Analyse, Profiling, Verhörtechniken), aber auch Möglichkeiten der Entfaltung sekundärer Spannungspotentiale durch multiple Handlungsstränge.

Eine wesentliche informative Komponente sind die Detailbeschreibungen der operativen, bürokratischen, politischen, ökonomischen und soziokulturellen Strukturen der Polizeitätigkeit selbst. Damit rücken auch kriminelle Verstrickungen von Polizei und Justiz in den Fokus. Die ›Wiedergabe‹ des Polizeialltags erfolgt jedoch stets mit Blick auf deren Unterhaltungspotential.

Eine Unterform des Genres bildet der forensische Polizeiroman, der sich oft mit dem forensischen Thriller überschneidet und der geprägt ist durch den intensiven Einbezug modernster kriminalistischer und rechtsmedizinischer Techniken zur Lesbarmachung auch der kleinsten Spuren und tatrelevanten Objekte. Forensische Kriminalliteratur konzentriert sich in erster Linie auf das facettenreiche Faszinationspotential kriminalistischer Wissenschaft, die sie als reizvolles Sujet entdeckt und etabliert hat. Autoren wie Simon Beckett setzen auf forensische Erkenntnisstrategien und inszenieren das poetische Setting ihrer Texte um als ›sprechende Leichen‹ und ›stumme Zeugen‹ firmierende Tatresiduen, die von Obduzenten, forensi-

schen Archäologen, Anthropologen oder Entomologen einer naturwissenschaftlich-technizistischen Exegese in den Gefilden forensischer Labore zugeführt werden – so etwa in den Romanserien Patricia Cornwells (*Postmortem*, 1990 u. a.) und Kathy Reichs' (*Déjà Dead*, 1996 u. a.). Zum Subgenre können aber auch jene Varianten gezählt werden, in denen die Ermittlungen in erster Linie durch forensische Psychologen (Profiler) vorangetrieben werden – wie in Val McDermids *The Wire in the Blood* (1995). Insgesamt lässt sich gerade an dieser Genrevariante die Tendenz beobachten, die kriminalliterarische Produktion an der Ausdifferenzierung der kriminalistischen Expertise auszurichten (vgl. Abt 2004, 210 f.). Deutschsprachige Vertreter dieser Ausrichtung sind u. a. Renate Kampmanns *medical crime*-Thriller *Fremdkörper* (2005) und Heinrich Steinfests Polizeroman *Nervöse Fische* (2004).

1.6 Thriller

Der Begriff Thriller (engl. *thrill*, Schauer, Nervenkitzel) bezeichnet genuin einen ästhetisch-affektiven Komplex aus Angstspannung und Angstlust. Als kriminalliterarischer Gattungsbegriff ist Thriller bisweilen ungenau, lässt er sich doch auf alle auf Angstspannung und Nervenkitzel ausgerichteten Texte applizieren. Präziser sind dagegen die Termini ›*crime thriller*‹ und ›*detective thriller*‹, die das Genrespezifikum mitnennen, sich aber bisher kaum gegen die Kurzform Thriller durchsetzen konnten.

Der (*crime*-)Thriller ist in gewissem Sinn eine historische Adaptionform der auf den Effekt des Schauers spezialisierten *gothic novel* und der Sensationsliteratur des 19. Jahrhunderts (vgl. Scaggs 2005, 106). Ausgehend von US-amerikanischen Heftromanen erfolgt im 20. Jahrhundert eine immer intensivere Verwebung typischer Thriller-Elemente mit *mystery*- und Detektionselementen wie dem *locked-room mystery*, prononciert etwa in Edgar Wallaces *The Four Just Men* (1905) oder Sax Rohmers *The Insidious Fu Manchu* (1913). An Christies *The Seven Dials Mystery* (1929) zeigt sich umgekehrt, in welchem Maße Elemente des Thrillers Eingang in die konventionelle *detective novel* finden (vgl. Glover 2003, 137). Die Grenzen zwischen Thriller und Detektivgeschichte erweisen sich dabei als fließend, wie die vielfältigen Kombinationen von Typen-Elementen im gegenwärtigen Kriminalroman zeigen.

Als Strukturideal des Thrillers kann die Trias aus

»Hinführung zum Verbrechen« – »Verbrechen« – »Verdunkelung des Verbrechens« (Kniesche 2015, 16) gelten. Plot, Figurentableau und Erzählstrategie sind im Thriller ausgelegt auf eine atmosphärisch dichte Handlungsstruktur, die in zumeist kurzer Taktung dramatische Ereignisse einspeist: Bestechung, Erpressung, Entführung oder Ermordung von Zeugen, Ermittlern oder Richtern. Entscheidend ist dabei, dass das Verbrechen kein distinktes, temporal abgeschlossenes Ereignis darstellt, sondern entweder kurz bevorsteht oder die kriminelle Handlung noch nicht abgeschlossen ist und daher immer wieder in die Handlungsstruktur einbricht. Oftmals läuft die Verbrechensaufklärung auf eine Verbrechensverhinderung hinaus; insofern sind die Ermittlungstätigkeiten (auch) auf gegenwärtige und zukünftige (Folge-)Verbrechen gerichtet, was die kategorische Trennung von Verbrechensgeschichte und Ermittlungsgeschichte aufhebt. Das impliziert eine Parallelführung der *analysis*-Komponente mit der *action*-Komponente, so dass die Ermittlung temporal nicht scharf abgegrenzt ist vom kriminellen Ereignis und kaum als gemächliche intellektuelle *analysis* stattfindet.

Erzählstrategisch findet zudem mit der meist changierenden Introspektion in die Opfer-, Täter- und Ermittlerpsyche eine Erweiterung der Erzählperspektive statt, was die Distanz zwischen Leser und Geschehensverlauf deutlich reduziert. So ergeben sich etwa durch den Einsatz innerer Monologe bei allen drei Figurengruppen facettenreiche Teilblicke auf das Verbrechen, das dadurch in unterschiedlicher emotionaler, kognitiver und ideologischer Filterung präsentiert wird. Häufig ist die Identität des Täters gewiss oder wird zumindest stark angedeutet, weshalb das Augenmerk nicht nur auf dem traditionellen *whodunit*, sondern auch auf der Überführung des Täters (*howcatchem*), vor allem aber auf der Rekonstruktion der tatumotivierenden Faktoren (*whydunit*) liegt.

Ihre reizvolle Dramatik beziehen Thriller eher aus einer projektiven Angstspannung als aus einer retrospektiven Rätselspannung (vgl. Glover 2003, 137). Diese Angstspannung kann sich im dynamischen Wechsel von Anstieg und Abfall oder als linearer Anstieg entfalten und wird selbst wiederum Gegenstand eines intertextuellen Steigerungsverhältnisses. Während im Detektivroman immer rätselhaftere Verbrechen aufzuklären sind, lassen sich beim Thriller Steigerungen in Bezug auf die Qualität und Quantität krimineller Taten beobachten. Es finden sich immer brutalere Täter, z. T. mit hochgradig sadistischen Neigungen (James Ellroys *Blood Moon*, 1984), psycho-

pathischen Veranlagungen, seriellem Tötungsdrang (Thomas Harris' *Silence of the Lambs*, 1989) oder massenmörderischen Vorhaben (Thomas Harris' *Black Sunday*, 1975). Die Charakterisierung der Taten und Täter bedient dabei nicht selten die Register des Monströsen und Ungeheuerlichen.

Da sich insbesondere in der Langform des Romans historisch dominante Spielarten des Thrillers etabliert haben, ergeben sich Möglichkeiten, das Genre typologisch weiter zu differenzieren. So steht im psychologischen Thriller der intensivere Einblick in die psychische Disposition krimineller Akteure im Mittelpunkt. Der Leser erfährt aus der Sicht des Täters dessen Motive und Vorhaben und gewinnt dadurch im Laufe der Erzählung Einblick in die Psycho-Logik und Psychomechanik eines delinquenten Subjekts. Allerdings ist die Etikettierung »psychologisch« durchaus irreführend, denn die psychologische Komponente baut kaum Tiefenschärfe auf, weil dies retardierend wirken und somit die Komponente »Angstspannung/-lust« schwächen würde. Vielmehr geht es um die endogene Unruhe des Täterbewusstseins vor, während oder nach der Tat und im Zusammenhang mit (potentiellen) Ermittlungen. Dort, wo die Texte die Ermittlungskomponente stark marginalisieren und sich vorwiegend als Täterpsychogramm inszenieren – wie z. B. in Patricia Highsmiths Tom-Ripley-Romanen (1955–1991) –, verschwimmen die Grenzen zwischen Verbrechen- und Kriminalliteratur (vgl. Suerbaum 1984, 186–190).

Folgen Plot und Handlungsstruktur dagegen weitgehend dem Muster einer Abenteuergeschichte, in der sich zumeist eine kleine »ingroup« durch Ermittlungen und Gegenmaßnahmen gegen eine übermächtige kriminelle »outgroup« behaupten muss, lassen sich die Texte dem Genre *action-thriller/conspiracy-thriller* zuordnen, für die Ian Flemings Bond-Reihe paradigmatisch steht. Die »outgroup« besteht typisch aus Kollektiven, die entweder von einem *master criminal* oder von institutionellen Netzwerken (Geheimdienste, Verschwörungen) organisiert werden. Die schiere Zahl der mit dem Kriminellen assoziierten Akteure ermöglicht zudem die Beschreibung von Gesellschaft als potentiell von Delinquenz unterwandertem Handlungsraum (vgl. Nusser 2009, 57 f.).

1.7 Anti-Kriminalroman/Anti-Detektivroman/Postmoderner Kriminalroman

Im Zuge vermehrt postmoderner Schreibweisen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wird auch die Kriminalliteratur zum Gegenstand literarischer Experimente, für die sich im Forschungsdiskurs die Bezeichnungen postmoderner Kriminalroman, Anti-Kriminalroman, Anti-Detektivroman, *new metaphysical detective story* oder *deconstructive anti-detective novel* etabliert haben. Im Mittelpunkt der Forschungen stehen dabei Texte, die ihre Zugehörigkeit zum Kriminalgenre herausstreichen, um diese simulierte Affiliation letztlich aber wesentlich aufzulösen bzw. subversiv zu funktionalisieren (vgl. Kniesche 2015, 81). Der Erwartungshaltung der Leser von Kriminalliteratur werden planmäßig komplexe Enttäuschungsstrukturen entgegengesetzt. Dadurch hinterlassen diese »Sonderformen« nicht nur konsternierte Leser, sondern streichen auch den ausgeprägten Konstruktcharakter des subvertierten Genres heraus, um ihn letztlich parodistisch zu überbieten.

Abgesehen von genrespezifischen Bezügen weist der dekonstruktive bzw. postmoderne Kriminalroman die typischen Merkmale poststrukturalistischer Schreibweisen auf. Deren Text- und Literaturverständnis ist zumeist geprägt von antikanonischen Strukturen, der Affirmation grenzüberschreitenden und verfremdend-zitierenden Spiels mit Traditionen, der Nivellierung der Differenz von Unterhaltungs- und »hoher« Literatur und dem Amalgamieren von Gattungen und Genres zu Hybridformen.

Allerdings wäre es falsch, aus der Terminologie »postmoderner« oder »Anti-Kriminalroman« darauf zu schließen, diese Sonderformen seien schlicht substituierende Weiterentwicklungen konventioneller Gattungsmuster. Vielmehr handelt es sich bei dieser Textgruppe um ein synchrones Hypoggenre, dem der Kriminalroman mit seinen Genremustern als hypertextuelles Repertoire für ironische, transgressive und subversive Transformationen dient.

Eine solche Transformation leisten bereits die *nouveaux romans* Michel Butors (*L'Emploi de Temps*, 1956) und Alain Robbe-Grillet (*Les Gommages*, 1953) – Romane, die den »Geheimniszustand einer unbegriffenen Welt« (Wellershoff 1979/1998, 518) aufrechterhalten und die Bemühungen der detektierenden Figuren um die Entwirrung der Kausalstränge und die Lösung der Rätsel absurd ins Leere laufen lassen. So erschießt der Detektiv Wallas in *Les Gommages* im Ausgang seiner Ermittlungen den Mann, der nur

vermeintlich das Opfer jener Mordtat war, die Wallas aufklären sollte. Als spezifisch subversiver Gestus lässt sich auch die Invertierung des zentralen Merkmals der *analysis* anführen. Diese Invertierung durchkreuzt die mimetische Erwartungshaltung von Lesern, die vor allem von Investigationsnarrativen bedient wird. In diesen Zusammenhang gehört etwa die zunehmende Mystifikation der Textwelt in Leonardo Sciascias *Todo modo* (1974).

Eine erste Typologie der *anti-detective-fiction* findet sich bei Tani, der im Wesentlichen zwischen »*innovative anti-detective novel*« und »*deconstructive anti-detective novel*« (Tani 1984, 43 f.) unterscheidet. Während der erste Typus genreuntypische Variationen aufweist – etwa die Aufklärung des Falls unabhängig vom Ermittler –, zeichnet sich der zweite Typus durch die Umkehrung wesentlicher handlungsstruktureller Elemente aus. Für beide Formen gilt, dass sie nicht mehr mithilfe und innerhalb der Genremöglichkeiten variieren, sondern das Genre selbst zum Gegenstand spielerischer literarischer Transformationen machen, die sich insbesondere von ontologischen Ordnungen zu lösen suchen (vgl. Merivale/Sweeney 1999, 7). Der klassische Kriminalroman eignet sich für Dekonstruktionen solcher ontologischer, essentialistischer und metaphysischer Ideologeme – wie prononciert in Jorge Luis Borges' Anti-Detektivgeschichte *La muerte y la brújula* (1942) – und für die Möglichkeiten dekonstruktiver Genreferenz deshalb, weil der Kriminalroman/Detektivroman »the epistemological genre *par excellence*« (McHale 2001, 147) darstellt. Die klassische Sukzessionstrias aus rätselhaftem Ereignis, Ermittlungshandeln und Aufklärung/Ent-rätselung generiert eine auf Stabilisierung geeichte Handlungsstruktur, in der der Protagonist durch Ausschalten von Kontingenz, Mehrdeutigkeit, Äquikausalität, Irrtum und Irrationalität erst ans Ziel gelangt, denn Aufklärung heißt genretypisch: Rekonstruktion eines unbestreitbaren Weltverlaufs, einer aufgedeckten Identität und einer Ursache-Wirkungs-Verkettung. Das Verbrechen erfüllt im klassischen Genre die Funktion eines unmoralischen Einbrechens von Unwissen in die Welt und die soziale Ordnung. Dieses Unwissen wird nach logischen und rationalen Vorgaben in Wissen überführt, wodurch mit der Erkenntnisordnung und der Überführung des Täters auch die moralisch-soziale Ordnung als restituiert gelten kann. Die postmoderne Komplementärform der Kriminal-literatur desorganisiert diese Ratio-, Moral- und Ordnungsfixierung grundlegend (vgl. Porter 1981, 245).

Darüber hinaus findet sich im postmodernen Kri-

minalroman oft die Verrätselungsfunktion der Räume bis ins Groteske gesteigert. Hatten die *hard boiled school* und der Polizeiroman die geschlossenen oder zumindest isolierten Räume des klassischen Detektivromans überschritten und das Verbrechen in das Großstadtdickicht verlagert, so wuchert im postmodernen Kriminalroman die topographische Struktur der Textwelt und der Narration dieser Welt rhizomatisch ins Hyperkomplexe – ins Zeichendickicht. Wirkten die traditionellen Konstitutionsmuster des Genres noch wie Programme einer Textmaschine, so funktionieren umgekehrt die postmodernen Gegenstücke wie »*machines without exits*« (ebd., 246).

Als prominentes Beispiel des postmodernen Kriminalromans gilt neben Thomas Pynchons *The Crying of Lot 49* (1966) Umberto Ecos *Der Name der Rose* (1980). Der verfremdend-zitierende Traditionsbezug macht sich dort bereits an der Titelfigur des ermittelnden Franziskanermonchs Willam von Baskerville bemerkbar, dessen Name auf Doyles berühmteste Holmes-Erzählung *The Hound of the Baskervilles* verweist. Die Grundstruktur des Romans folgt weitestgehend dem Plotprinzip und der narrativen Organisation des klassischen Vorbilds (*whodunit*), aber die Aufklärung ist letztlich nicht der Effekt einer rational fundierten, genialischen Detektion, sondern die Folge einer Verkettung von Zufällen, Fehldeutungen, Missverständnissen und Sprachverwirrungen, wodurch die genretypische rationalistische und »inhärent funktionierende Abgeschlossenheit der Mechanik des Rätselspiels« (Schmidt 2012, 37) praktisch ausgehebelt wird. Ecos Ermittler ist nicht Agens der Aufklärung, sondern er treibt umgekehrt die Verrätselung der *mystery* noch weiter.

Friedrich Dürrenmatts *Der Richter und sein Henker* (1950/51) und *Das Versprechen* (1956) wiederum können als Anti-Kriminalromane gelten. Sie sind weniger als postmodernes Spiel mit den kriminalistischen Erwartungshaltungen und Interpretationsparadigmen denn als »Kritik an der Scheinlogik des Kriminalromans« (Vogt 2014, 62) zu verstehen und ließen sich daher noch im Bereich realistischer Erweiterung des traditionellen Musters ansiedeln. Beide Texte zeichnet aus, dass der Ermittlungsprozess von philosophischen Subtexten zunehmend überlagert und dadurch die Relevanz der Rätselstruktur signifikant geschmälert wird. Kontingenz und Zufall bestimmen die Handlungsstruktur so weit, dass die Polizeiarbeit letztlich ermittlungstaktisch nahezu obsolet wird.

Das Hypergenre des dekonstruktiven Anti-Detek-

tivromans schließlich geht über eine solche Erweiterung der Genrekonventionen hinaus, weil viele seiner »typischen« Merkmale – Suspendierung organisierender Narration, metafiktionale Genrekommentare, *mise en abyme*-Metastellationen, die Implementierung des Autors als Figur in die fiktive Textwelt (wie in Paul Austers *New York Trilogy*, 1985–87) oder die Karnevalisierung des Kriminalschemas (wie in Gerhard Roths *How to be a detective*, 1972) – genredisjunktiv fungieren (vgl. Bremer 1999, 43–46).

1.8 Ausblick

Die zunehmende Ausdifferenzierung, Heterogenität und Hybridität der Formen kriminalliterarischer Texte führt letztlich zu einer heuristischen und epistemologischen Neuausrichtung des Forschungsdiskurses (vgl. Genç 2018, 7–13). Neuere Forschungsansätze richten ihr Augenmerk weniger auf Gattungsfragen, sondern stärker auf die Verortung des Genres in kulturellen Bedeutungsnetzwerken, auf seine medien-generische Bedingtheit oder seine epistemische Leistung für außerliterarische Diskursivierungen eines Kriminal-Wissens. Zudem finden sich jüngst Versuche, genreferne Texte als »Beinahekrimis« (vgl. Thielking u. a. 2014) einzulesen, die Gattung als Spielfeld für immer komplexere Innovations- und Kreativexperimente in Augenschein zu nehmen oder die Funktion kriminalliterarischer Strukturen als Medium kultureller und gesellschaftlicher Selbstreflexion zu beschreiben (vgl. Moraldo 2005; Düsing 1993).

Literatur

- Abt, Stefanie: *Soziale Enquête im aktuellen Kriminalroman. Am Beispiel von Henning Mankell, Ulrich Ritzel und Pieke Biermann*. Wiesbaden 2004.
- Alewyn, Richard: Anatomie des Detektivromans [1968]. In: Jochen Vogt (Hg.): *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*. München 1998, 52–72.
- Boileau, Pierre/Narcejac, Thomas: *Der Detektivroman*. Neuwied/Berlin 1967 (frz. 1964).
- Brecht, Bertolt: Über die Popularität des Kriminalromans [1938/40]. In: Jochen Vogt (Hg.): *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*. München 1998, 33–37.
- Bremer, Alida: *Kriminalistische Dekonstruktion. Zur Poetik der postmodernen Kriminalromane*. Würzburg 1999.
- Broich, Ulrich: Der entfesselte Detektivroman [1978]. In: Jochen Vogt (Hg.): *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*. München 1998, 97–110.
- Brönnimann, Jürg: *Der Soziokrimi: ein neues Genre oder ein soziologisches Experiment? Eine Untersuchung des Soziokriminalromans anhand der Werke der schwedischen Auto-*

- ren Maj Sjöwall und Per Wahlöö und des deutschen Autors Ky*. Wuppertal 2004.
- Buchloh, Paul G./Becker, Jens P.: *Der Detektivroman. Studien zur Geschichte und Form der englischen und amerikanischen Detektivliteratur*. Darmstadt 1973.
- Davis, Lennard J.: *Factual Fictions. The Origins of the English Novel*. New York 1983.
- Düsing, Wolfgang (Hg.): *Experimente mit dem Kriminalroman. Ein Erzählmodell in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M. u. a. 1993.
- Eco, Umberto: Hörner, Hufe, Sohlen. Einige Hypothesen über drei Abduktionstypen. In: Umberto Eco/Thomas A. Seboek (Hg.): *Der Zirkel oder Im Zeichen der Drei. Dupin, Holmes, Pierce*. München 1985 (engl. 1983), 288–320.
- Egloff, Gerd: *Detektivroman und englisches Bürgertum. Konstruktionsschema und Gesellschaftsbild bei Agatha Christie*. Düsseldorf 1974.
- Feuchert, Sascha: *Police Procedurals als hybrides Genre: Ian Rankin*. In: Vera Nünning (Hg.): *Der amerikanische und britische Kriminalroman. Genres – Entwicklungen – Modellinterpretationen*. Trier 2008, 165–180.
- Genç, Metin/Hamann, Christof (Hg.): *Kriminographien. Formenspiele und Medialität kriminalliterarischer Schreibweisen*. Würzburg 2018.
- Gerber, Richard: Verbrechensdichtung und Kriminalroman [1966]. In: Jochen Vogt (Hg.): *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*. München 1998, 73–83.
- Glover, David: The Thriller. In: Martin Priestman (Hg.): *The Cambridge Companion to Crime Fiction*. Cambridge 2003, 135–153.
- Hoffmann, Nele: *A Taste for Crime. Zur Wertung von Kriminalliteratur in Literaturkritik und Wissenschaft*. Salzhemmendorf 2012.
- Hügel, Hans Otto: *Untersuchungsrichter, Diebsfänger, Detektive. Theorie und Geschichte der deutschen Detektiv Erzählung im 19. Jahrhundert*. Stuttgart 1978.
- Kniesche, Thomas: *Einführung in den Kriminalroman*. Darmstadt 2015.
- Knight, Stephen: *Form and Ideology in Crime Fiction*. London/Basingstoke 1980.
- Kracauer, Siegfried: Der Detektiv-Roman. Eine Deutung [1925]. In: Ders.: *Werke*. Hg. von Inka Mülder-Bach. Bd. 1. Frankfurt a. M. 2006, 103–209.
- Marsch, Edgar: *Die Kriminalerzählung. Theorie, Geschichte, Analyse*. München 1972.
- McHale, Brian: *Constructing postmodernism*. London 2001.
- Merivale, Patricia/Sweeney, Susan E.: The Game's Afoot: On the Trail of the Metaphysical Detective Story. In: Dies. (Hg.): *Detecting Texts. The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*. Philadelphia 1999, 1–24.
- Moraldo, Sandro M. (Hg.): *Mord als kreativer Prozess. Zum Kriminalroman der Gegenwart in Deutschland, Österreich und der Schweiz*. Heidelberg 2005.
- Nünning, Vera: Britische und amerikanische Kriminalromane: Genrekonventionen und Neuere Entwicklungstendenzen. In: Dies. (Hg.): *Der amerikanische und britische Kriminalroman. Genres – Entwicklungen – Modellinterpretationen*. Trier 2008, 1–26.
- Nusser, Peter: *Der Kriminalroman*. Stuttgart⁴2009.