

Ermittlung gegen den Zufall.
Zufallsausgrenzung als detektivische Superkraft in Arthur Conan
Doyles *A Study in Scarlet* und der Serie *Sherlock*

Als Mensch, so die Einsicht der Sozialpsychologie, gehe ich durchs Leben wie mein eigener Sherlock Holmes. [...] So glaube ich, die Dinge zu durchschauen. Ich sehe Kausalketten – wenn A, dann B, dann C – oder irgendeine Instanz, die dieses oder jenes auslöst.¹

Wenn Malte Henk in seinem Essay in der *ZEIT* über Zufallsausgrenzung im Alltag spricht, zieht er ganz selbstverständlich eine fiktive Figur heran, die wie keine andere für eine Form der zufallsausschließenden Erkenntnis steht: den Detektiv Sherlock Holmes. Die Konstruktion von Kausalketten aus scheinbar nicht zusammenhängenden Ereignissen A, B und C stellt seit dem 19. Jahrhundert eine der klassischen und prototypischen Ermittlungs- und Erkenntnisformen in der literarischen Kriminalerzählung dar. Im Fall von Sherlock Holmes ist die Figur weitgehend synonym mit der ihr zugeschriebenen kausalitätskonstruierenden, rationalistischen und zufallsausgrenzenden Detektionsmethode, die in den Romanen, aber auch in zahlreichen intermedialen Adaptionen, als »the science of deduction« bezeichnet wird und tief in der Rationalismus-Kultur des 19. Jahrhunderts verwurzelt ist.²

Etabliert werden das »Detektiv-Genie«³ und seine Methode in Arthur Conan Doyles erstem Kurzroman *A Study in Scarlet* (1887). Der Roman erzählt von zwei Morden aus Rache und ihrer Aufklärung als Identifizierung und Auswertung von materiellen Indizien. Diese Aufklärung stellt zum ersten Mal Holmes' außergewöhnliche Erkenntnis- und Kombinationsfähigkeit unter Beweis und veranschaulicht diese als rationalistische »Superkraft«, die maßgeblich von einer Ausgrenzung des Zufalls durch Kausalität abhängig ist.

1 Malte Henk: »Alles Zufall?«, in: Die ZEIT, 29.12.2016, S. 15–17, hier S. 16.

2 Arthur Conan Doyle: The Penguin Complete Sherlock Holmes, London 2009, S. 19 (*A Study in Scarlet*) und S. 89 (*The Sign of Four*). (Alle Texte von Conan Doyle werde im Folgenden nach dieser Ausgabe mit der Sigle SH und Seitenzahl zitiert.)

3 Vgl. John Scaggs: *Crime Fiction*, London 2005, S. 39.

Die explizite Zufallsausgrenzung der Kriminalerzählung des 19. Jahrhunderts ist traditionsbildend. Roger Caillois bemerkt 1941 im Rückblick auf den Kriminalroman, dass im Verlauf der Entwicklung der Gattung »die Rolle des Zufalls [...] kleiner, die der Logik größer« geworden ist.⁴ In Anbetracht der expliziten Zufallsabwehr der Kriminalerzählung bis ins 20. Jahrhundert bemerkt die Forschung oft, dass der Zufall in dieser Gattung »keinen Platz« habe.⁵ Ich werde im Folgenden zeigen, dass diese Beobachtung etwas zu kurz greift. Auch die narrative Ausgrenzung des Zufalls, wie sie in den Kriminalerzählungen des 19. Jahrhunderts betrieben wird, ist Teil einer kulturgeschichtlichen Auseinandersetzung mit dem Phänomen des Zufalls, die man als längerfristiges wissenschaftliches Projekt der Moderne beschreiben könnte.⁶

Vor diesem Hintergrund stelle ich zuletzt einen intermedialen Vergleich an: Die Adaption des Romans in der BBC-Serie *Sherlock* (2010–2017) lässt die Ermittlung in einen intellektuellen Schlagabtausch zwischen Detektiv und Mörder münden, in dem als Waffen Konzepte wie Zufall, Glück, Spiel und Strategie zum Einsatz kommen. Anhand einer Analyse der ersten Episode *A Study in Pink* werde ich zeigen, wie die BBC-Serie die Darstellung von Sherlock Holmes' »science of deduction« (SH 19, 89) aktualisiert und wie die Methoden des erkenntnisbesessenen Detektivs durch eine Konfrontation mit dem Zufall an ihre Grenzen geführt werden. In ihrer spielerischen Referenz auf die Traditionen des Kriminalromans macht die Adaption sinnfällig, dass das komplexe Verhältnis von Zufall und Erkenntnis in der populären Gattung der Kriminalerzählung seit dem 19. Jahrhundert immer wieder neu verhandelt und aktualisiert wird.

4 Roger Caillois: Der Kriminalroman. Oder: Wie sich der Verstand aus der Welt zurückzieht, um seine Spiele zu spielen, und wie darin dennoch die Probleme der Gesellschaft behandelt werden [1941], in: Jochen Vogt (Hrsg.): Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte, München 1998, S. 157–180, hier S. 160.

5 Etwa Richard Alewyn: Ursprung des Detektivromans, in: ders.: Probleme und Gestalten. Essays, Frankfurt a.M. 1974, S. 341–360, hier S. 349; Gerd Egloff: Detektivroman und englisches Bürgertum. Konstruktionsschema und Gesellschaftsbild bei Agatha Christie, Düsseldorf 1974, S. 49; Florian Schwarz: Der Roman *Das Versprechen* von Friedrich Dürrenmatt und die Filme *Es geschah am hellichten Tag* (1958) und *The Pledge* (2001), Münster 2006, S. 88.

6 Siehe hierzu Juliane Blank: Katastrophe und Kontingenz in der Literatur. Zufall als Problem der Sinnggebung im Diskurs über Lissabon, die Shoah und 9/11, Berlin/Boston 2021, S. 2.

1. Der Detektiv und der Zufall – ein gattungs- und ideengeschichtlicher Abriss

Der Zufall bzw. seine Ausgrenzung ist besonders in jener historischen Ausprägung der Kriminalerzählung konstitutiv, die sich im 19. Jahrhundert entwickelt und in der britischen Literatur der 1920er und 1930er Jahre (im sogenannten Golden Age) zur klassischen Form des Detektivromans wird. Die Tradition des Detektivromans, die bis ins 20. Jahrhundert hinein den Gattungs-Standard der Kriminalerzählung darstellt, lässt sich wissens- und ideengeschichtlich einem rationalistisch geprägten Ideal der vollständigen Erkenntnismöglichkeit zuordnen. Gattungs- und wissensgeschichtliche Fragestellungen sind in der Kriminalerzählung, wie Clemens Peck und Florian Sedlmeier bereits an Edgar Allan Poes prototypischen Detektiverzählungen aufzeigen, eng miteinander verknüpft.⁷

Richard Alewyn grenzt den Detektivroman von einer verbrechensorientierten Form des Kriminalromans⁸ ab, und zwar über seine gegenläufige Erzählstruktur: Der Detektivroman erzähle ein Verbrechen gewissermaßen »von hinten«,⁹ indem der Mord am Anfang steht und seine Hintergründe erst nach und nach aufgedeckt werden. Somit behandle er eigentlich nicht die Geschichte eines Verbrechens, sondern die Geschichte seiner Aufklärung.¹⁰ Auch Tzvetan Todorov verweist mit Blick auf den klassischen Detektivroman, den er »Rätselroman« nennt, auf die gattungstypische »Doppelstruktur« aus »Verbrechensgeschichte« und »Aufklärungsgeschichte«, misst der Aufklärung jedoch eine geringere Bedeutung für die Handlung der Detektiverzählung bei.¹¹ Dagegen führt

7 Clemens Peck/Florian Sedlmeier: Einleitung. *Kriminalliteratur und Wissensgeschichte*, in: dies. (Hrsg.): *Kriminalliteratur und Wissensgeschichte. Genres – Medien – Techniken*, Bielefeld 2015, S. 7–27, hier S. 11. Peck und Sedlmeier betrachten *Kriminalliteratur* im Kontext einer umfassenden *Wissensgeschichte* als »durch spezifische soziale Energien befördertes Zusammentreffen historisch epistemologischer Ordnungsmodelle und kultureller Ausdrucksformen« (ebd., S. 17).

8 Alewyn verwendet den Begriff »Kriminalroman« für eine Form, die in der Gattungstheorie meist als »Thriller« bezeichnet wird und die sich durch die Fokussierung auf das Verbrechen und den Mörder auszeichnet; vgl. Thomas W. Kniesche: *Einführung in den Kriminalroman*, Darmstadt 2015, S. 12; Peter Nusser: *Der Kriminalroman*, 4. Aufl., Stuttgart 2009, S. 112–136.

9 Alewyn nennt die Erzählweise »invertiert oder rückläufig«, im Gegensatz zur »progressiven« Erzählweise des Kriminalromans; Richard Alewyn: *Anatomie des Detektivromans* [1968/71], in: Vogt (Hrsg.): *Der Kriminalroman*, S. 52–72, hier S. 63f.

10 Ebd., S. 53f.

11 Vgl. Tzvetan Todorov: *Typologie des Kriminalromans* [1966], in: Vogt (Hrsg.): *Der Kriminalroman*, S. 208–215, hier S. 209f.

Elisabeth Schulze-Witzenrath an, dass die gattungstypische Detektion bei Poe, Conan Doyle und ihren Nachkommen sehr wohl als »vollgültige, regelrechte Tätigkeit« anzusehen ist, selbst dann, wenn sie in erster Linie »Wahrnehmungs- und Denkvorgang« bleibt.¹²

In der »klassischen« Detektiv Erzählung wird die Aufklärung des Falls maßgeblich an Verfahren der Zufallsausgrenzung geknüpft: Scheinbar kontingente und zufällige Ereignisse werden sinngebend gedeutet und rekonstruierend zu einer Abfolge verknüpft. Im Eintrag zum Zufall im *Historischen Wörterbuch für Philosophie* bemerkt Margarita Kranz zum ideengeschichtlichen Problemzusammenhang zwischen Zufall und Erkenntnis:

Dabei ist der Begriff [Zufall] in die Koordinaten von Ursachenerklärung eingebunden und besagt, daß es für ein Ereignis keine Ursachen gibt oder daß solche jetzt nicht oder prinzipiell nicht erkennbar sind. Deshalb steht der Begriff im Verdacht, nur die Unwissenheit einer adäquaten Erklärung verschleiern zu wollen.¹³

Die Ausgrenzung des Zufalls ist somit Ausdruck eines »Wissensanspruchs, möglichst vollständige Ursachen oder Erklärungsgründe für Phänomene und Ereignisse anzugeben.«¹⁴

Das konkrete Mittel, das gegen den Zufall eingesetzt wird, ist die Konstruktion von Kausalität, die ein zunächst inkommensurables Geschehen in verarbeitbare Folgen von Ursache und Wirkung auflöst und damit seine Komplexität und Kontingenz reduziert. Diese epistemologische Arbeit leistet seit den Kriminalerzählungen von Edgar Allan Poe die Figur des Detektivs. Wie Arne Höcker anmerkt, ist die Zufallsausgrenzung im Kontext der detektivischen Epistemologie an ein Verfahren der sinngebenden Zeichendeutung gebunden:

Insbesondere die dauernde Semiose der Dinge und ihre permanente Umwandlung in Indizien sowie der vom Detektiv angetretene Beweis, dass kein Detail zu vernachlässigen ist und in dieser Welt nichts Zufälliges geschieht, bestimmen das Spiel von Verbrechen und Aufdeckung, oder aus Sicht der Kriminalromanschreiber, von Verstecken und Wiederfinden. Zufall, Schicksal und Kontin-

12 Elisabeth Schulze-Witzenrath: Die Geschichte des Detektivromans. Zur Struktur und Rezeptionsweise seiner klassischen Form [1979], in: Vogt (Hrsg.): Der Kriminalroman, S. 216–238, hier S. 217.

13 Margarita Kranz: Zufall. I. Allgemeines; frühe Begriffsgeschichte, in: Joachim Ritter/Karlfried Gründer (Hrsg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. W-Z, Basel/Stuttgart 2004, Sp. 1408–1412, hier Sp. 1408f.

14 Ebd., Sp. 1409.

genz sind also aus dem Denken und Wahrnehmen, das im Detektivroman als vorbildhaft, scharfsinnig und wirklichkeitstragend vorgestellt wird, ausgeschlossen.¹⁵

Als genialer Denker und Kombinierer beherrscht und bezwingt der Detektiv den Zufall; er stellt Ordnung im Chaos her. Dieser Entwurf von Detektion ist tief im Rationalismus-Glauben des 19. Jahrhunderts verwurzelt, der die Gattung Kriminalerzählung seit ihren Anfängen maßgeblich prägt.¹⁶ Nicht zufällig bezeichnet Poe seine Erzählungen über den genialen Detektiv C. Auguste Dupin denn auch als »tales of ratiocination«.¹⁷

Philosophiegeschichtlich werden mit dem Rationalismus auch Modelle der Negierung des Zufalls verbunden.¹⁸ Mit der Figur des Detektivs in der klassischen Kriminalerzählung ist von Beginn der Gattung an auch ein Modell für den Umgang mit den Un(glücks)fällen und gewaltsamen Zufällen des modernen Lebens verbunden. Insofern entwerfen bzw. reflektieren Kriminalerzählungen eine Ideologie des Kontingenzmanagements. Entsprechend konstruieren die Kriminalerzählungen des 19. Jahrhunderts das singuläre Vermögen des Detektivs, Kausalität zu erkennen und zu erzeugen, als (pseudo-)rationalistische Superkraft. Dies geschieht besonders in Arthur Conan Doyles Kurzromanen über den Detektiv Sherlock Holmes, die rationalistische Ermittlungsmethoden programmatisch ausstellen und zu einem Markenzeichen machen, das bis heute untrennbar mit der Figur und ihrer Welt verbunden ist.¹⁹

2. Zufallsausgrenzung durch Rationalität und Kausalität in *A Study in Scarlet*

Im Gegensatz zu den ab 1892 im *Strand Magazine* veröffentlichten Erzählungen waren Arthur Conan Doyles erste Kurzromane über Sherlock

15 Arne Höcker: Angst/Paranoia, in: Susanne Düwell u.a. (Hrsg.): Handbuch Kriminalliteratur. Theorien – Geschichte – Medien, Stuttgart 2018, S. 165–168, hier S. 167.

16 Vgl. Kniesche: Einführung in den Kriminalroman, S. 55.

17 Siehe z.B. Brief an James Russell Lowell, 2. Juli 1844 und Brief an Phillip Pemberton Cooke, 9. August 1846, in: The Letters of Edgar Allan Poe, verfügbar auf der Website der Edgar Allan Poe Society of Baltimore, www.eapoe.org/works/letters/index.htm (05.02.2022).

18 Vgl. Barbara Reiter: Ethik des Zufalls, Paderborn 2012, S. 31 (mit Verweis auf Bernard Williams: Ethics and the Limits of Philosophy, Cambridge/MA 1985, Kap. 2).

19 Vgl. Annika Hanauska: Detektiv, in: Düwell u.a. (Hrsg.): Handbuch Kriminalliteratur, S. 224–231, hier S. 224.

Holmes nicht sehr erfolgreich. Sie bereiten das serielle Erfolgsmuster jedoch vor, indem sie die Detektivfigur und ihre Methodik grundlegend einführen.²⁰ Sowohl der erste Roman *A Study in Scarlet* (1887), der hier im Vordergrund steht, als auch der zweite Roman *The Sign of Four* (1890) enthalten jeweils ein eigenes Kapitel, das mit »The Science of Deduction« überschrieben ist.²¹ *A Study in Scarlet* soll hier als Beispiel dienen, um die stärkere Hinwendung des Kriminalromans zum zufallsausgrenzenden Rationalismus vor allem an der Methodik des Detektivs zu illustrieren.

Der Roman hat zwei Teile mit jeweils sieben Kapiteln, die größtenteils von Holmes' Begleiter Dr. John Watson erzählt werden. Im ersten Teil lernen sich Holmes und Watson kennen, beziehen zusammen eine Wohnung in der Baker Street und werden von Inspektor Lestrade zu einem Mordfall gerufen, bei dem es aus der beschränkten Sicht der Polizei keinerlei Indizien zum Täter oder zum Tathergang gibt. »The whole affair is a puzzler«, heißt es in Lestrades Nachricht (SH 26). Holmes findet allerdings dann doch zahlreiche Hinweise. Die Polizei verfolgt nicht nur eine, sondern zwei falsche Fährten; der zweite Verdächtige wird kurz darauf tot aufgefunden. Holmes ist der Polizei immer um den entscheidenden Schritt voraus, deutet aber seine Erkenntnisse nur an. Schließlich lockt er den Mörder, der als Mietdroschkenkutscher Zugang zu seinem ersten Opfer gewann, unter einem Vorwand in seine Wohnung und lässt ihn verhaften.

Dieser rasante Abschluss des ersten Teils wird gefolgt von sechs Kapiteln, in denen von einer auktorialen Erzählstimme die Hintergrundgeschichte der Morde erzählt wird.²² Diese spielt mehr als dreißig Jahre früher in der Mormonensiedlung Salt Lake City. Dort wurde die Verlobte des späteren Mörders Jefferson Hope von den Ältesten der Stadt entführt und zwangsverheiratet, wobei auch ihr Adoptivvater ermordet wurde. Sie selbst starb kurz darauf. Im sechsten Kapitel des zweiten Teils setzt Watsons Bericht wieder ein und klärt die letzten offenen Fragen: die Mordmethode und die Verbindungen zwischen Mörder und Opfern.

20 Vgl. Stephen Thomas Knight: *Form and Ideology in Crime Fiction*, London 1980, S. 69.

21 *A Study in Scarlet* wurde in *Beeton's Christmas Annual* veröffentlicht; *The Sign of Four* erschien erstmals in der Februarausgabe von *Lippincott's Monthly Magazine*.

22 Nicht zuletzt aufgrund des abrupten Wechsels der Erzählperspektive und des Sprungs in der erzählten Zeit beschreibt Caroline Reitz die ersten beiden Holmes-Romane als »formally messy«. Caroline Reitz: *The Empires of A Study in Scarlet and The Sign of Four*, in: Janice M. Allan/Christopher Pittard (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Sherlock Holmes*, Cambridge/New York 2019, S. 127–139, hier S. 128.

Jefferson Hope schwor Rache und verfolgte seine beiden Opfer durch ganz Europa bis nach London. Dort vergiftet bzw. ersticht er Drebber und Stangerson, wird von Sherlock Holmes gestellt und stirbt an einem Aneurysma, bevor es zur Gerichtsverhandlung kommt. Auf die Schliche gekommen ist ihm nur Holmes, der als Detektiv-Genie mit seinen außergewöhnlichen Fähigkeiten die Indizien (»clues«) identifizieren und die Verbindungen (»links«) zwischen ihnen erkennen kann.

Sherlock Holmes leitet seine spezifische Detektionsmethode und die konkreten Vorgehensweisen aus den zwei Grundprinzipien Beobachtung und Schlussfolgerung ab (SH 23): Bereits in *A Study in Scarlet* sehen wir ihn – durch die Augen des Ich-Erzählers Watson – den Tatort vermessen und Details mit der Lupe untersuchen,²³ um alle nötigen Indizien zusammenzutragen. Erst wenn alle Fakten vorliegen und geordnet wurden, kann der Detektiv – und nur er – eine korrekte Theorie formulieren.²⁴ Wie sein Vorgänger Dupin in den Kriminalerzählungen von Poe scheint auch Holmes der Einzige zu sein, der in der Lage ist, die vorliegenden Informationen so zu ordnen, dass sie Sinn ergeben und zur Lösung des Rätsels führen. Diese Fähigkeit wird als rationalistische Superkraft des Detektiv-Genies inszeniert: Der Detektiv nimmt wiederholt Wissenschaftlichkeit für seine eigenen Methoden in Anspruch und er beschwört mit der Benennung seiner Methode als »Deduktion« Verfahren logischen Denkens. Wie Martin A. Kayman anmerkt, zelebrieren die Holmes-Erzählungen »the capacity of rationalism to organize the material of existence meaningfully, and the power of the rational individual to protect us from semiotic and moral chaos«.²⁵

23 Die Lupe wurde durch die Illustrationen von Sidney Paget zu einem festen Bestandteil der Holmes-Ikonographie. Vgl. Knight: *Form and Ideology*, S. 84.

24 Darauf, dass Holmes damit eigentlich eine induktive und nicht etwa eine deduktive Methode anwendet, hat die Forschung bereits vielfach hingewiesen. Zu Doyles nachlässiger Verwendung des Begriffs Deduktion siehe z.B. ebd., S. 86. Thomas Sebeok und Jean Umiker-Sebeok bringen als dritten Begriff neben Deduktion und Induktion noch (mit C.S. Peirce) »Abduktion« ins Spiel und meinen damit eine Form der kühnen Hypothesenbildung, die über das bloße Zusammenfügen von Fakten hinausgeht und maßgeblich auf Intuition basiert. Vgl. Thomas Sebeok/Jean Umiker Sebeok: *You Know my Method*, in: Thomas Sebeok (Hrsg.): *The Play of Musement*, Bloomington 1981, S. 17–52. Online verfügbar unter: www.visual-memory.co.uk (abgerufen am 19.05.2022).

25 Martin A. Kayman: *The Short Story from Poe to Chesterton*, in: Martin Priestman (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Crime Fiction*, Cambridge 2003, S. 41–58, hier S. 48.

Allerdings hat die Forschung festgehalten, dass die Wissenschaftlichkeit und Logik von Holmes' Methoden oftmals mehr behauptet als umgesetzt wird.²⁶ Zu ergänzen ist, dass Holmes selbst seine Fähigkeit überraschenderweise mit dem gar nicht rationalen Moment der Intuition in Verbindung bringt: »I have a kind of intuition that way« (SH 24). Der Aspekt des Mysteriösen, den Holmes' Vorgehensweise für alle Außenstehenden hat, wird somit von Conan Doyle nicht vollständig abgebaut, auch wenn sein Protagonist diesen Aspekt meistens leugnet. Stattdessen ist auch die scheinbar streng wissenschaftliche Methode, für die der Name Sherlock Holmes seitdem steht, einem schwer zu fassenden Moment des Genialisch-Inspirativen unterworfen, das fast wieder ans Zufällige grenzt.

In seiner Selbstdarstellung lehnt Holmes den Zufall jedoch ab und kann ihn meist mithilfe von Kausalitätskonstruktionen auflösen. Dabei wird der Zufall explizit als Hindernis der Erkenntnis entworfen – als Schreckbild für Rationalität und Logik. Vor diesem Hintergrund wird klar, warum der Zufall in *A Study in Scarlet* ein potenzieller Störfaktor für die rationalen Fähigkeiten des Detektivs ist. Exemplarisch zeigt sich dies in einer Szene: Die Pillen, die man beim Mordopfer gefunden hat und die Holmes für das Tatwerkzeug hält, scheinen zunächst keine Wirkung auf den als Versuchsobjekt herangezogenen kranken Hund zu haben. Holmes lehnt trotzdem standhaft jeden Gedanken an »reine«, d.h. bedeutungslose Zufälligkeit ab: »it is impossible that it should be a mere coincidence. [...] Surely my whole chain of reasoning cannot have been false. It is impossible!« (SH 49). Schließlich erweist sich bei der Wiederholung des Versuchs, dass nur eine der beiden Pillen vergiftet ist und für das Experiment zufällig die ungiftige verwendet wurde.

Hier ist auch die Metapher der Kette bezeichnend, die für Holmes' aktive Ausgrenzung des Zufalls paradigmatisch ist. Dass schon Poes Detektiv Dupin das Bild der Kette für kausale Ursache-Wirkungs-Konzepte verwendet, demonstriert seine Leistungsfähigkeit für die Veranschaulichung eines zufallsausgrenzenden, rationalistischen Vorgehens.²⁷ Die Vorstellung von einer Kette der Schlussfolgerungen spiegelt Holmes' kausales Welt-

26 Vgl. Kniesche: Einführung in den Kriminalroman, S. 56; Hanauska: Detektiv, S. 225.

27 Edgar Allan Poe: The Murders in Rue Morgue, in: The Complete Works of Edgar Allan Poe. Bd. IV. Tales – Vol. III, hrsg. von James A. Harrison, Nachdruck der Ausgabe 1902, New York 1965, S. 146–192, hier S. 154. Zur erkenntnistheoretischen Symbolik der Kette siehe auch Henning Herrmann-Trentepohl: Kette, in: Günter Butzer/Joachim Jacob (Hrsg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole, Stuttgart 2012, S. 179f., hier S. 179.

bild, in dem alle Ereignisse sinnvoll miteinander verknüpft sind: »So all life is a great chain, the nature of which is known whenever we are shown a single link of it« (SH 23). Im Kontext der Detektionsmethode bzw. ihrer diskursiven Erzeugung macht die Metapher somit deutlich, dass die Kriminalerzählung den Zufall aktiv ausgrenzt, indem sie ihn als Bedrohung evoziert und – unter Anwendung rationalistischer Methoden – sogleich auflöst.²⁸

Neben der Metapher der Kette für kausale Zusammenhänge, deren angenommene Existenz durch das Auffinden einzelner ›links‹ bestätigt wird, ist in *A Study in Scarlet* vor allem das Bild der Entwirrung eines verwickelten Knäuels dominant. Der ursprüngliche Romantitel *The Tangled Skein* wurde zwar nicht beibehalten,²⁹ Holmes spricht aber wiederholt von den Fäden, die es zu isolieren und zu ordnen gilt: »There's the scarlet thread of murder running through the colourless skein of life, and our duty is to unravel it, and isolate it, and expose every inch of it« (SH 36). Das Auffinden, Identifizieren und lückenlose Aufdecken dieses im Deutschen sprichwörtlichen roten Fadens ist selbstverständlich Holmes' Vorrecht. Nach der Entdeckung der Pillendose als ›last link‹ lässt Holmes durchblicken, er habe nun alle Fäden entwirrt (vgl. SH 48). Die Verwirrung ist beseitigt, die einzelnen Fäden sind klar erkennbar und liegen in der Hand des Detektivs. Ordnung hat über Unordnung gesiegt.

In Conan Doyles erstem Roman *A Study in Scarlet* wird der Mörder Jefferson Hope explizit als ein Antagonist zu Holmes' rationalem Vorgehen konstruiert, aber nicht etwa, indem er als Vertreter des Zufalls oder der Unordnung konstruiert wird. Vielmehr vertritt er eine aus Sicht des späten 19. Jahrhunderts antiquierte Ordnung. Auch diese Ordnung wird am Beispiel des Umgangs mit dem Zufall vorgeführt. Hope zwingt sein erstes Opfer dazu, eine von zwei Pillen, von denen eine vergiftet ist, auszuwählen – und verpflichtet sich dazu, die übriggebliebene Pille zu nehmen. Diese zufallsoffene Mordmethode stellt er in einen Deutungszusammenhang von göttlicher Gerechtigkeit: »Let the high God judge between us. Choose and eat. There is death in one and life in the other. I shall take

28 Diese Form der Zufallsausgrenzung kommt in den meisten klassischen Kriminalerzählungen von Edgar Allan Poe bis Agatha Christie vor, ist jedoch vor allem mit der britischen Tradition verbunden. Direkt angegriffen und überwunden wird die Zufallsabwehr z.B. in Friedrich Dürrenmatts Roman *Das Versprechen* (1958), der sich auch als Auseinandersetzung mit britischen Kriminalromanen des ›Golden Age‹ versteht.

29 Vgl. Knight: *Form and Ideology*, S. 71.

what you leave. Let us see if there is justice upon the earth, or if we are ruled by chance.« (SH 81) Dass der zuerst getötete Enoch J. Drebber, der Hopes Verlobte Lucy Ferrier und deren Vater auf dem Gewissen hat, die giftige Pille wählt, deutet Hope als Beleg, dass die Welt eben nicht nur vom Zufall regiert wird, sondern eine höhere Macht auf seiner Seite ist.

Obwohl sein zweites Opfer Joseph Stangerson sich dem Russisch-Roulette-Spiel verweigert und von Hope stattdessen erstochen wird, beharrt der Mörder darauf, dass es auch ein zweites Mal funktioniert hätte, muss dafür allerdings etliche Konjunktive aufwenden: »It would have been the same in any case, for Providence would never have allowed his guilty hand to pick out anything but the poison« (SH 82). Der Begriff ›Providence‹ ruft die Vorstellung einer (göttlichen) Vorsehung auf, die das Leben des Menschen und den Lauf der Welt lenkt. Sie dient in der christlich-metaphysischen Tradition seit der Spätantike dazu, Kontingenz auszugrenzen und zu bewältigen: Wenn alles von Gott selbst gefügt ist, kann es keinen Zufall geben.³⁰ Mit dieser Umdeutung des Zufalls vertritt der Mörder somit eine alternative, aber aus Sicht des späten 19. Jahrhunderts veraltete Ansicht zur rationalen Zufallsablehnung: Für Hope ist nicht die kausale Logik, sondern Gott der Ausweg aus der Bedrohung durch reine Willkür.

Sowohl auf rhetorischer Ebene als auch auf der Ebene der Handlungs-konstruktion – der Mörder wird nicht nur überführt, sondern stirbt auch – wird Hopes Modell der Kontingenzausgrenzung gegenüber Holmes' lückenloser ›Kette‹ jedoch als das leistungsschwächere disqualifiziert. Wenn im letzten Teil des Romans somit auch auf grundlegender weltanschaulicher Ebene Zufallsausgrenzung betrieben wird, und noch dazu mithilfe zweier verschiedener Systeme, so wird damit nochmals der problemgeschichtliche Zusammenhang von Zufall und Erkenntnis veranschaulicht, der die rationalistische Kriminalerzählung prägt. Es wird deutlich, dass der Zufall im dominanten Weltbild des Holmes-Universums tatsächlich, wie häufig angemerkt wurde, keinen Platz hat – aber nur deshalb, weil ihm dieser Platz mit enormem argumentativem und narrativem Aufwand aktiv verweigert wird.

30 Vgl. hierzu Werner Frick: Providenz und Kontingenz. Untersuchungen zur Schicksalssemantik im deutschen und europäischen Roman des 17. und 18. Jahrhunderts, Tübingen 1988/89; Hermann Deuser/Johann Maier: Vorsehung, in: Horst Balz u.a. (Hrsg.): Theologische Realenzyklopädie. Bd. 35, Berlin/New York 2003, S. 302–323.

Die Konfrontation von Mörder und Detektiv dient in *A Study in Scarlet* als das letzte Glied in einer Kette der lückenlosen Argumentation für die Überlegenheit der rationalistischen Erkenntnisfähigkeit, die das Schreckbild des Zufalls bannen kann. In der im Folgenden untersuchten Adaption des Romans in der BBC-Serie *Sherlock* wird der Zufall zum Gegenstand eines Schlagabtauschs zwischen Mörder und Detektiv, bei dem es ebenfalls um intellektuelle Dominanz aufgrund von rationalen Fähigkeiten geht. Im Gegensatz zu *A Study in Scarlet* erweist sich am Umgang mit dem Zufall aber letztlich nicht die Überlegenheit des Detektivs, sondern ganz im Gegenteil seine Anfälligkeit für Sucht und Obsession.

3. Zufall und die Anfälligkeit des Genies in *A Study in Pink*

Die Aktualisierung von Detektivfiguren wie Sherlock Holmes ist als Symptom einer aufschlussreichen Aneignung der klassischen Kriminalerzählung für das 21. Jahrhundert zu deuten, die einerseits die vorhersehbaren Strukturen der Gattung in ihrer Gültigkeit und Attraktivität bestätigt, diese aber andererseits auch kritisch reflektiert und aufbricht. Die Anzahl der Adaptionen von Sherlock Holmes in Film und Serien ist unüberschaubar, denn Conan Doyles Erzählungen gehören zu den ersten überhaupt im Film adaptierten Stoffen und haben seitdem nicht an Beliebtheit verloren.³¹

Die aktuellen Adaptionen des Sherlock-Holmes-Universums sind vor dem Hintergrund einer stärker charakterorientierten Tradition der Detektiv-erzählung in verschiedenen Medien zu betrachten, die sich in Reihen oder Serien komplexe Ermittlerfiguren mit zahlreichen Problemen und Fehlern entwickeln. Damit wird ein Aspekt betont, der den Entwürfen des ›genialen Detektivs‹ von Anfang an inhärent ist: »die potentielle Gefahr des Umschlagens der detektorischen Genialität in die Psychose, den Wahnsinn, die Hybris.«³² So stellt auch eine Reihe von neueren Sherlock Holmes-Adaptionen den Detektiv als genial, aber fehlbar dar, und betont in diesem Kontext die obsessive Dimension der Detektionsmethoden.

Ein prägnantes Beispiel für diese Neuinterpretation der Figur und ihrer Methoden ist die BBC-Serie *Sherlock* (vier Staffeln, 2010–2017). Die

31 Georg Seeßlen: *Filmwissen: Detektive. Grundlagen des populären Films*, Marburg 2011, S. 50–53.

32 Hanauska: *Detektiv*, S. 226.

international positiv rezipierte Serie, geschrieben von Steven Moffat und Mark Gatiss, belegt ein fortdauerndes Bedürfnis nach der Wiederbelebung bekannter und beliebter Krimi-Erzählstrukturen und ihrer etablierten Protagonisten. Die Serie greift in ihren nach Fällen strukturierten, 90-minütigen Folgen jeweils mehrere zentrale Motive aus dem Holmes-›Kanon‹ auf und vertritt so einen Umgang mit den Ausgangstexten, den Matt Hills als »heretical fidelity« bezeichnet hat.³³

Die Episode *A Study in Pink* (2010, Drehbuch: Steven Moffat) verknüpft die erste Begegnung von Sherlock Holmes und John Watson mit dem ersten Fall des neuen Teams. Während der Mörder Jefferson Hope in *A Study in Scarlet* zwei Männer aus Rache tötet, steht am Anfang von *A Study in Pink* eine in Fragmenten gezeigte Serie von drei Todesfällen, die wie Selbstmorde aussehen. Die Vermutung der Polizei, dass es zwischen den Toten eine Verbindung geben müsse, disqualifiziert Sherlock³⁴ als falsch. Nachdem eine vierte Leiche gefunden wird, ruft Inspektor Lestrade den Detektiv hinzu, der hocherfreut feststellt, dass es sich um einen Serienmörder handelt. Aus den identifizierten Indizien am letzten Tatort leitet er zentrale Fragen ab, die er aber zunächst selbst nicht beantworten kann: »Who do we trust, although we don't know them? Who passes unnoticed, wherever they go? Who hunts in the middle of a crowd?«³⁵

Eine Falle, die Sherlock dem Mörder mithilfe des Mobiltelefons der Toten stellt, führt nicht zum gewünschten Ergebnis. Die Puzzleteile fügen sich für den Detektiv erst zusammen, als der Mörder, wie in *A Study in Scarlet* ein Taxifahrer, wortwörtlich vor seiner Tür steht. Die abschließende Konfrontation der Kontrahenten bringt Sherlock in Lebensgefahr, aus der ihn nur sein neuer Mitbewohner und Freund John Watson retten kann. Die Serie beleuchtet in der ersten Folge die Methoden des Detektivs, um aus ihnen eine Charakterzeichnung als »high-functioning sociopath« (TC 57:55) abzuleiten, die die Entwicklung der gesamten Serie

33 Matt Hills: Sherlock's Epistemological Economy and the Value of »Fan« Knowledge. How Producer-Fans Play the (Great) Game of Fandom, in: Louisa Ellen Stein/Kristina Busse (Hrsg.): *Sherlock and Transmedia Fandom. Essays on the BBC series, Jefferson (NC) 2012*, S. 27–40, hier S. 36.

34 Wenn ich über die BBC-Serie spreche, verwende ich im Folgenden nur die Vornamen der Figuren und folge damit den Konventionen der Serie. Vgl. zur Verwendung der Vornamen, die im Titel der Serie programmatisch wird: Louisa Ellen Stein/Kristina Busse: Introduction. *The Literary, Televisual and Digital Adventures of the Beloved Detective*, in: dies. (Hrsg.): *Sherlock and Transmedia Fandom*, S. 9–24, hier S. 12.

35 Sherlock (Steven Moffat/Mark Gatiss), BBC 2010, S01 E01: *A Study in Pink*, DVD, Timecode 48:48 (im Folgenden zitiert mit TC = Timecode).

motiviert, aber auch die einzelnen Kriminalfälle strukturiert. Der Zufall spielt auch hier eine wichtige Rolle als Herausforderung des Erkenntnis-systems, wird aber im Showdown der Episode *A Study in Pink* überdies zum Gegenstand eines weltanschaulichen Schlagabtauschs, der die Unzulänglichkeiten von Sherlocks Erkenntnisobsession offenlegt.

Wie im Roman *A Study in Scarlet* dienen die erste Begegnung von Sherlock und John sowie die gemeinsame Tatortbegehung der Demonstration von Sherlocks Detektionsfähigkeiten. Die Forschung hat bereits mehrfach auf die filmische Inszenierung der kognitiven Prozesse von Sherlock hingewiesen und diese als Aktualisierung für das 21. Jahrhundert gewürdigt.³⁶ Aber auch im Hinblick auf die Frage, wie die Methoden von Sherlock Holmes als Wunderwaffe gegen den Zufall eingesetzt werden, ist diese Inszenierung aufschlussreich.

Das Identifizieren von ›clues‹, Sherlock Holmes' erstes Detektionsprinzip, wird mithilfe von Detailaufnahmen von Fingernägeln, Schmuck, Regenschirm und Kleidung der toten Jennifer Wilson in Szene gesetzt. In den Ermittlungssequenzen wird der Bildlauf durch Zeitlupen und Zoom dynamisiert; an den erkenntnisrelevanten Stellen wird das Bild jeweils beinahe eingefroren. Diese filmischen Mittel dienen dazu, die Erkenntnis als konkrete Gedankenbewegung erlebbar zu machen. Sie übersetzen einen abstrakten inneren Vorgang genuin filmische »Bewegungs-Bilder«, wie sie Deleuze im ersten Teil seiner Kinophilosophie in den Fokus nimmt.³⁷ Mit diesem Ansatz lässt sich die Sequenz als eine Abfolge von Affektbildern (Nahaufnahmen von Sherlocks Gesicht, Abb. 1) und Wahrnehmungsbildern (*point of view*-Einstellungen aus der Perspektive von Sherlock, Abb. 2) beschreiben.³⁸ Dass die Montage immer wieder Sherlocks Blick ins Bild setzt, teilweise verstärkt durch die kanonische Lupe, betont die enorme Bedeutung des Sehens in dieser Phase der Erkenntnisgewinnung.³⁹

36 Im Kontext von Adaptionen bezeichnet ›Aktualisierung‹ eine Form der inhaltlichen und ästhetischen Anpassung an die Lebenswelt des Publikums, die sich auf der Ebene von Setting und Kostüm äußern kann, aber auch Figurenentwicklung und zentrale Elemente der Handlung betrifft sowie die Form ihrer medialen Repräsentation.

37 Gilles Deleuze: *Kino. 1. Bewegungs-Bild*, übers. von Ulrich Christians und Ulrike Bokelman, Frankfurt a.M. 1997 [zuerst frz. 1968].

38 Ebd., S. 103–109 und S. 123–134.

39 Bereits im Rahmen der ersten Begegnung mit John wendet Sherlock seine Fähigkeiten an. Als John ihn später fragt, woher er gewusst habe, dass er in Afghanistan oder im Irak stationiert war, betont Sherlock explizit die Bedeutung des Sehens: »I didn't know, I saw.« (TC 18:52)



Abb. 1 und 2: Affekt- und Wahrnehmungsbilder im Rahmen der Ermittlungssequenz (TC 24:42 und 24:45). © BBC.

Die für den Fall entscheidenden Informationen werden als Schriftinserts eingeblendet, wobei die Bewegung der Buchstaben, die sich erst zu Worten ordnen, den kognitiven Prozess des Detektivs als quasi-maschinelle Berechnung visualisiert und insofern an Conan Doyles Charakterisierung von Holmes als »calculating machine« in *The Sign of Four* (SH 96) erinnert. Die Phase des Sehens und Identifizierens geht nahtlos in eine (sehr

kurze) Phase der Recherche über, in der Sherlock auf seinem Handy im Internet recherchiert, in welcher Stadt am Tag vorher Regen und Wind zusammen auftraten, um so aus den am Tatort ermittelten Daten eine Erkenntnis formulieren zu können.⁴⁰ In einer dritten Phase der Ermittlung fasst Sherlock die für ihn offensichtlichen Schlussfolgerungen über Alter, Beruf, Familienstand sowie Aufenthaltsort in den letzten 24 Stunden in atemberaubendem Tempo zusammen und überfordert damit sowohl Kommissar Lestrade als auch John.

Sherlock ›liest‹ Menschen und Gegenstände, d.h. er wertet visuelle Zeichen aus und weist ihnen geradezu mechanisch Bedeutung zu.⁴¹ In diesen Kontexten thematisiert auch die Serie einen Aspekt des Zufälligen, wenn Sherlock einräumt, eine Schlussfolgerung über John sei ein »shot in the dark« gewesen (TC 20:30). Dennoch beharrt Sherlock auf der Anerkennung seiner genialen Fähigkeiten. Mit allen seinen Schlussfolgerungen richtig zu liegen, ist ein wichtiger Teil seines Selbstverständnisses und seiner Berufsehre. Auch im Roman wird Holmes eine ausgewiesene »passion for definite and exact knowledge« zugeschrieben (SH 17), wobei der Ausdruck ›passion‹ auf eine überdurchschnittliche affektive Beteiligung verweist. Wenn der BBC-Sherlock über marginale Fehler in seiner Beweiskette schier in Verzweiflung gerät, drängt sich ein direkter Vergleich mit Conan Doyles Holmes auf, der selbst auf seine eigene ›passion‹ einen rationalen und überlegenen Blick hat. Im Kontrast dazu lässt Sherlocks emotionale Involviertheit eine fast schon pathologische Obsession vermuten, die im Kontext der Serie auch als Anfälligkeit für eine ›Sucht‹ gerahmt wird.⁴² Diese Anfälligkeit thematisiert Sherlock in Bezug auf den Mörder, ohne zu merken, dass er auch über sich selbst spricht: »That's the frailty of genius, John. It always needs an audience« (TC 48:31). *A Study in Pink* deutet somit an, dass die Suche nach Erkenntnis auch obsessive Züge hat und potenziell gefährlich ist, wenn es primär um Anerkennung geht. Die ›passion for knowledge‹ wird in der Adaption der BBC-Serie zu einem

40 Die Forschung hat wiederholt die Verankerung des Detektivs im digitalen Zeitalter als ein zentrales Moment der Modernisierung hervorgehoben. Vgl. z.B. Rhonda Harris Taylor: The »Great Game« of Information. The BBC's Digital Native, in: Stein/Busse (Hrsg.): *Sherlock and Transmedia Fandom*, S. 128–143, hier S. 131.

41 Die Metapher des Lesens übernehme ich von Taylor: *The »Great Game« of Information*, S. 134.

42 Der Mörder in *A Study in Pink*, mit dem der Detektiv sich ein intellektuelles Duell liefert, bezeichnet Sherlock als abhängig (»always the addict«, TC 01:20:09).

Zwang des Wissen-Müssens und einer Sucht nach Anerkennung für das eigene Genie pathologisiert.

Der dramaturgische Höhepunkt von *A Study in Pink* ist nicht etwa die Identifizierung des Täters und auch nicht der Moment, in dem der Detektiv den Täter stellt. Beides geschieht eher beiläufig und bleibt von der Polizei zunächst völlig unbemerkt. In Anlehnung an die falsche Fundannonce von Holmes in *A Study in Scarlet* hatte Sherlock in *A Study in Pink* eine Nachricht an das Handy der Toten geschickt, das er im Besitz des Mörders weiß. Darauf reagiert der Täter, indem er sich Sherlock zu erkennen gibt und ihn zu einem intellektuellen Duell auffordert. Der Umstand, dass er den Taxifahrer nicht der Polizei ausliefert, sondern stattdessen mit ihm wegfährt, wirft ein klares Licht auf seine Prioritäten: Hier geht es offensichtlich nicht darum, den Mörder dingfest zu machen, sondern um den intellektuellen Reiz, ein Rätsel vollständig zu lösen, d.h. ein komplexes Ereignis wie eine Mordserie in all seine Kausalketten aufzulösen.

Während Jefferson Hope im Roman sich auf Gott und das Prinzip der göttlichen Vorsehung beruft, stellt der Taxifahrer im Showdown von *A Study in Pink* seine Morde explizit als Strategiespiel dar. Gegen die Überzeugung des Taxifahrers, er sei aufgrund seiner überdurchschnittlichen Menschenkenntnis und Intelligenz in der Lage gewesen, die Entscheidungen seiner Opfer vorherzusehen, führt Sherlock das Konzept des Zufalls und seiner mathematisch berechenbaren Wahrscheinlichkeit (engl. beides *chance*) an.⁴³ Auffällig ist im folgenden Dialog die Häufung von Konzepten, die ideengeschichtlich mit dem Konzept des Zufalls – oder seiner Ausgrenzung – verbunden sind:

JEFF: I want your best game.

SHERLOCK: It's not a game. It's chance.

JEFF: I've played four times. I'm alive. It's not chance, Mr. Holmes, it's chess. It's a game of chess, with one move, and one survivor. (TC 01:12:27)

[...]

JEFF: You ready yet, Mr. Holmes? Ready to play?

SHERLOCK: Play what? It's a fifty-fifty chance.

JEFF: You're not playing the numbers, you're playing me. Did I just give you the good pill or the bad pill? Is it a bluff? Or a double-bluff? Or a triple-bluff?

SHERLOCK: Still just chance.

43 Vgl. Peter Vogt: *Kontingenz und Zufall*, Berlin 2011, S. 186f., Anm. 4. Das englische Wort *chance* ist auf lat. *cadere* (<fallen>) zurückzuführen und betont den Aspekt des (glücklichen) Zusammenfallens im Gegensatz zum unglücklich konnotierten *accident*. Vgl. Kranz: *Zufall*, Sp. 1409.

JEFF: Four people in a row? It's not just chance.

SHERLOCK: Luck.

JEFF: It's genius. I know how people think. (TC 01:13:25)

Im Gegensatz zu Holmes schließt Sherlock in der Serie Zufall nicht kategorisch aus und erweist sich so als aufgeklärter Mensch, der mit der »bodenlosen Kontingenz«⁴⁴ der Moderne vertraut ist, sie aber andererseits überwunden glaubt. Denn mit der Anerkennung des Zufalls geht keineswegs eine Bejahung einher. Sherlock verknüpft den Zufall über das Konzept der Wahrscheinlichkeit mit dem Glücksspiel, das für ihn unter der Würde des rationalen Ermittlers ist. Für den Detektiv ist der Zufall somit unerheblich, er betrifft ihn (scheinbar) nicht. Der Mörder hingegen schließt jeden Zufall kategorisch aus. Anders als im Roman beruft er sich dabei nicht auf die Vorsehung,⁴⁵ sondern auf sein »Genie« als intellektuelle Fähigkeit der Kontingenzausgrenzung: Weil er die Gedankengänge anderer Menschen berechnen und ihre Handlungen antizipieren kann, ist er, anders als alle anderen, nicht dem Zufall ausgeliefert, sondern beherrscht ihn. Auch für ihn gilt der Zufall somit (scheinbar) nicht. Beide Kontrahenten beanspruchen also die rationalistische »Superkraft« der Zufallsausgrenzung jeweils für sich.

Mit der Metapher des Schachspiels ordnet der Mörder die Entscheidung zwischen zwei Möglichkeiten der Strategie zu und streitet jede Beliebigkeit ab.⁴⁶ Mit dieser Selbststilisierung ist auch eine Degradierung seines Gegners Sherlock Holmes verbunden. Wenn der Mörder Sherlock auf dem Höhepunkt der Szene mit der Frage: »Are you ready to bet your life?« provoziert, dann evoziert das Verb *to bet* (»wetten«) eben jenen Bereich des Willkürlichen und Zufälligen, von dem sich Sherlock so entschieden

44 Michael Makropoulos: Modernität als Kontingenzkultur. Konturen eines Konzepts, in: Gerhart von Graevenitz/Odo Marquard (Hrsg.): Kontingenz, München 1998, S. 55–80, hier S. 76.

45 Jefferson Hopes Providenz-Glaube wird in der BBC-Serie von der äquivalenten Figur ironisiert, wenn er sagt: »Or maybe God just loves me« (TC 01:12:28).

46 Das Vorausberechnen von Entscheidungen des Gegners, das auch in Erzählungen des Holmes-»Kanon« eine Rolle spielt (etwa in *The Final Problem*), bringt Patrick Bühler mit dem Glücksspiel »Gerade und ungerade« in Verbindung, das im Detektivroman oft tödlichen Ausgang hat. Vgl. Patrick Bühler: Die Leiche in der Bibliothek. Friedrich Glauser und der Detektiv-Roman, Heidelberg 2002, S. 81f., 85 und 95–97. Die Entscheidung für eine von zwei Möglichkeiten, der Faktor des Wettens und der Aspekt der intellektuellen Überlegenheit passen zu diesem Spiel fast noch besser als das in der Serie thematisierte Strategiespiel Schach. Für den Hinweis bin ich Sandra Beck zu Dank verpflichtet.

distanzieren wollte. Der Zufall ist auch hier die potenzielle Schwachstelle des Detektivs, denn er steht »im Verdacht, nur die Unwissenheit einer ad-äquaten Erklärung verschleiern zu wollen.«⁴⁷ In diesem Sinne unterstellen sich die Kontrahenten gegenseitig, vom Zufall abhängig zu sein und die Zusammenhänge nicht vollständig durchschaut zu haben.

Das Motiv des Zufalls wird auch auf der Ebene der *mise en scène*, des filmischen Handlungsraums, produktiv gemacht. Der Mörder bringt Sherlock in seinem Taxi zu einem abgelegenen Ort mit zwei identischen College-Gebäuden (Abb. 3). Die Verdoppelung ist dabei ein bewusst eingesetzter filmischer Effekt. Er weist voraus auf die Wahl aus zwei identischen Pillen, mit der Sherlock seine kognitive Überlegenheit unter Beweis stellen soll. Auch die Gesprächsszene selbst spielt in ihrer symmetrischen Bildkomposition mit dem Leitmotiv der zwei Seiten: Sherlock und der Mörder sitzen einander an einem langen Tisch gegenüber, der das Bild vertikal genau in der Mitte teilt (Abb. 4).

Nochmals verdoppelt wird das Motiv dadurch, dass John, der Sherlock gefolgt ist, später ebenfalls vor den identischen Gebäuden steht und eine Wahl treffen muss. Johns Weg durch das leere Gebäude und Sherlocks Schlagabtausch mit dem Mörder werden in einer sich beschleunigenden Parallelmontage präsentiert, die auf den entscheidenden Moment zuläuft, in dem Sherlock tatsächlich im Begriff ist, freiwillig eine der Pillen zu nehmen – um dann aufzulösen, dass John sich für das falsche Gebäude entschieden hat (Abb. 5). Das hindert ihn jedoch nicht daran, den Mörder durch zwei Fenster hindurch zu erschießen und damit die für Sherlock gefährliche Situation aufzulösen.

Johns kurzentschlossene Handlung beweist, dass die Beherrschung des Zufalls durch intellektuelle Überlegenheit, um die Sherlock mit dem Mörder ringt, letztlich unerheblich für den Ausgang der Situation ist. Sein Schuss von einem Gebäude ins andere sprengt das Entweder-Oder der ›fifty-fifty chance‹ auf, in das sich Sherlock und der Mörder verstrickt haben. In dieser Konstellation ist John der Agent des Zufalls, mit dem die beiden selbsterklärten Genies nicht rechnen wollen.⁴⁸ Indem er die Kette

47 Kranz: Zufall, Sp. 1408f.

48 Scott-Zechlin deutet die Szene auch als Beweis von Johns »command of moral behavior«, da er – im Gegensatz zu Sherlock – nach dem strebe, was ›richtig‹ ist (für John: seinen Freund zu retten und den Mörder aus dem Verkehr zu ziehen) und nicht nach dem, was ›wahr‹ ist. Ariana Scott-Zechlin: »But It's the Solar System!« Reconciling Science and Faith Through Astronomy, in: Stein/Busse (Hrsg.): Sherlock and Transmedia Fandom, S. 56–69, hier S. 62.

der Ereignisse durch eine unvorhersehbare Handlung aufbricht, entlarvt er für das Publikum das Streben nach der lückenlosen Erkenntnis und der Unabhängigkeit vom Zufall als unproduktiven Ego-Trip.



Abb. 3–5: Filmische Visualisierung von (falschen) Entscheidungen (TC 01:07:27, 01:09:41 und 01:19:51). © BBC.

Letztlich bleibt ungeklärt, ob Sherlock tatsächlich in der Lage gewesen wäre, kraft seines Genies die vergiftete Pille zu identifizieren und den Mörder auch intellektuell zu besiegen. Die Handlungsstruktur von *A Study in Pink*, die auf die Rettung Sherlocks und nicht etwa die Aufklärung des Falls zuläuft, lässt eher vermuten, dass der Mörder das Duell möglicherweise gewonnen hätte. Die Adaption unterwandert so nicht nur die Gattungstradition des überlegenen Ermittlers. Sie entwirft auch eine aktualisierte Problemkonstellation von Zufall und Erkenntnis, indem sie die klassische Detektion als Sucht nach intellektueller Überlegenheit und totaler Erkenntniskontrolle pathologisiert.

4. Fazit

Am Beispiel des frühen Detektivromans und seiner intermedialen Adaption in der Serie *Sherlock* hat dieser Aufsatz die Bedeutung des Zufalls als Störfaktor für detektivische Erkenntnis und für kausalitätskonstruierende

Sinnzuweisungen untersucht, wie sie bis heute eng mit dem Namen Sherlock Holmes verbunden sind. Im Rahmen dieser Fragestellung erhellen sich die Gattungsgeschichte der Detektivverzählung und die Wissens- und Ideengeschichte des Zufalls gegenseitig.

Sowohl Arthur Conan Doyles *A Study in Scarlet* (1887) als auch die erste Folge der BBC-Serie *Sherlock* (*A Study in Pink*, 2010) führen die Figur Sherlock Holmes als genialen Detektiv ein und seine Methoden exemplarisch am Beispiel einer Mordermittlung vor. In beiden Fällen wird der betont rationalen Detektion ein Moment des Irrationalen und Zufälligen eingespeist, das jedoch vom Detektiv selbst explizit ausgegrenzt wird. Während der Detektiv in *A Study in Scarlet* Zufallsausgrenzung als rationalistische ›Superkraft‹ für sich beansprucht, schieben sich der Detektiv und der Mörder in der BBC-Serie die Abhängigkeit vom Zufall gegenseitig zu und verbinden damit jeweils einen eigenen Anspruch auf intellektuelle Überlegenheit. Im Hinblick auf die Adaption als Modernisierung der traditionellen Detektivverzählung ist es aufschlussreich, dass in der Serie ausgerechnet ein Dialog über den Zufall dazu dient, die Figur des Detektivs in eine gefährliche und selbst verschuldete Ausnahmesituation zu führen, die unmittelbar mit seiner als pathologisch angelegten Sucht nach Erkenntnis zu tun hat.

Wenn nicht nur der Detektiv und seine Methode, sondern auch das Motiv des Zufalls für das 21. Jahrhundert adaptiert wird, so bestätigt das die anhaltende Bedeutung des (negierten) Zufalls für die Gattung der Detektivverzählung. In einem allgemeineren wissenschaftsgeschichtlichen Kontext wird an dieser Adaptiongeschichte auch sichtbar, wie im Bereich der Populärkultur der Zufall als epistemologisches Problem verhandelt wird. Der Beitrag populärkultureller Narrative zu einer Ideengeschichte der Moderne ist – nicht zuletzt aufgrund von Vorurteilen bezüglich des kulturellen Werts der Populärkultur – noch nicht ausreichend erforscht. Dieser Aufsatz ist hoffentlich ein Indiz dafür, dass sich das ändern sollte.

Literaturverzeichnis

- Alewyn, Richard: Anatomie des Detektivromans [1968/71], in: Jochen Vogt (Hrsg.): Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte, München 1998, S. 52–72.
- Alewyn, Richard: Ursprung des Detektivromans, in: ders.: Probleme und Gestalten. Essays, Frankfurt a.M. 1974, S. 341–360.
- Blank, Juliane: Katastrophe und Kontingenz in der Literatur. Zufall als Problem der Sinnggebung im Diskurs über Lissabon, die Shoah und 9/11, Berlin/Boston 2021.

- Bühler, Patrick: *Die Leiche in der Bibliothek. Friedrich Glauser und der Detektivroman*, Heidelberg 2002.
- Caillois, Roger: *Der Kriminalroman. Oder: Wie sich der Verstand aus der Welt zurückzieht, um seine Spiele zu spielen, und wie darin dennoch die Probleme der Gesellschaft behandelt werden* [1941], in: Jochen Vogt (Hrsg.): *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*, München 1998, S. 157–180.
- Conan Doyle, Arthur: *The Penguin Complete Sherlock Holmes*, London 2009.
- Deleuze, Gilles: *Kino. 1. Bewegungs-Bild*, übers. von Ulrich Christians und Ulrike Bokelman, Frankfurt a.M. 1997 [zuerst frz. 1968].
- Deuser, Hermann/Johann Maier: *Vorsehung*. In: Horst Balz u.a. (Hrsg.): *Theologische Realenzyklopädie*. Bd. 35, Berlin/New York 2003, S. 302–323.
- Egloff, Gerd: *Detektivroman und englisches Bürgertum. Konstruktionsschema und Gesellschaftsbild bei Agatha Christie*, Düsseldorf 1974.
- Frick, Werner: *Providenz und Kontingenz. Untersuchungen zur Schicksalssemantik im deutschen und europäischen Roman des 17. und 18. Jahrhunderts*, Tübingen 1988/89.
- Hanauska, Annika: *Detektiv*, in: Susanne Düwell u.a. (Hrsg.): *Handbuch Kriminalliteratur. Theorien – Geschichte – Medien*, Stuttgart 2018, S. 224–231.
- Henk, Malte: »Alles Zufall?«, in: *Die ZEIT*, 29.12.2016, S. 15–17.
- Herrmann-Trentepohl, Henning: *Kette*, in: Günter Butzer/Joachim Jacob (Hrsg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, Stuttgart 2012, S. 179f.
- Hills, Matt: *Sherlock's Epistemological Economy and the Value of »Fan« Knowledge. How Producer-Fans Play the (Great) Game of Fandom*, in: Louisa Ellen Stein/Kristina Busse (Hrsg.): *Sherlock and Transmedia Fandom. Essays on the BBC Series*, Jefferson (NC) 2012, S. 27–40.
- Höcker, Arne: *Angst/Paranoia*, in: Susanne Düwell u.a. (Hrsg.): *Handbuch Kriminalliteratur. Theorien – Geschichte – Medien*, Stuttgart 2018, S. 165–168.
- Kayman, Martin A.: *The Short Story from Poe to Chesterton*, in: Martin Priestman (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Crime Fiction*, Cambridge 2003, S. 41–58.
- Kniesche, Thomas W.: *Einführung in den Kriminalroman*, Darmstadt 2015.
- Knight, Stephen Thomas: *Form and Ideology in Crime Fiction*, London 1980.
- Kranz, Margarita: *Zufall. I. Allgemeines; frühe Begriffsgeschichte*, in: Joachim Ritter/Karlfried Gründer (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. W–Z, Basel/Stuttgart 2004, Sp. 1408–1412.
- Makropoulos, Michael: *Modernität als Kontingenzkultur. Konturen eines Konzepts*, in: Gerhart von Graevenitz/Odo Marquard (Hrsg.): *Kontingenz*, München 1998, S. 55–80.
- Nusser, Peter: *Der Kriminalroman*, 4. Aufl., Stuttgart 2009.
- Peck, Clemens/Florian Sedlmeier: *Einleitung. Kriminalliteratur und Wissensgeschichte*, in: dies. (Hrsg.): *Kriminalliteratur und Wissensgeschichte. Genres – Medien – Techniken*, Bielefeld 2015, S. 7–27.
- Poe, Edgar Allan: *The Letters of Edgar Allan Poe*, verfügbar auf der Website der Edgar Allan Poe Society of Baltimore, www.eapoe.org/works/letters/index.htm (05.02.2022).

- Poe, Edgar Allan: The Murders in the Rue Morgue, in: The Complete Works of Edgar Allan Poe. Bd. IV. Tales – Vol. III, hrsg. von James A. Harrison, Nachdruck der Ausgabe 1902, New York 1965, S. 146–192.
- Reiter, Barbara: Ethik des Zufalls, Paderborn 2012.
- Reitz, Caroline: The Empires of *A Study in Scarlet* and *The Sign of Four*, in: Janice M. Allan/Christopher Pittard (Hrsg.): The Cambridge Companion to Sherlock Holmes, Cambridge/New York 2019, S. 127–139.
- Scaggs, John: Crime Fiction, London 2005.
- Schulze-Witzenrath, Elisabeth: Die Geschichte des Detektivromans. Zur Struktur und Rezeptionsweise seiner klassischen Form [1979], in: Jochen Vogt (Hrsg.): Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte, München 1998, S. 216–238.
- Schwarz, Florian: Der Roman *Das Versprechen* von Friedrich Dürrenmatt und die Filme *Es geschah am hellichten Tag* (1958) und *The Pledge* (2001), Münster 2006.
- Scott-Zechlin, Ariana: »But It's the Solar System!« Reconciling Science and Faith Through Astronomy, in: Louisa Ellen Stein/Kristina Busse (Hrsg.): Sherlock and Transmedia Fandom. Essays on the BBC Series, Jefferson (NC) 2012, S. 56–69.
- Seeßlen, Georg: Filmwissen: Detektive. Grundlagen des populären Films, Marburg 2011.
- Sherlock (Steven Moffat/Mark Gatiss), BBC 2010, DVD.
- Stein, Louisa Ellen/Kristina Busse: Introduction. The Literary, Televisual and Digital Adventures of the Beloved Detective, in: dies. (Hrsg.): Sherlock and Transmedia Fandom. Essays on the BBC Series, Jefferson (NC) 2012, S. 27–40.
- Taylor, Rhonda Harris: The »Great Game« of Information. The BBC's Digital Native, in: Louisa Ellen Stein/Kristina Busse (Hrsg.): Sherlock and Transmedia Fandom. Essays on the BBC Series, Jefferson (NC) 2012, S. 128–143.
- Sebeok, Thomas/Jean Umiker Sebeok: You Know my Method. In: Thomas Sebeok (Hg.): The Play of Musement, Bloomington 1981, S. 17–52. Online verfügbar unter: visual-memory.co.uk (abgerufen am 19.05.2022)
- Todorov, Tzvetan: Typologie des Kriminalromans [1966], in: Jochen Vogt (Hrsg.): Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte, München 1998, S. 208–215.
- Vogt, Peter: Kontingenz und Zufall, Berlin 2011.