

London, Paris, Heidelberg: Die Stadt im Kriminalroman

Marcus Imbsweiler

1. Annäherung an das Thema

Erster Schritt: Stellen Sie sich vor, Sie müssten einen Vortrag über das Thema „Detektive im Krimi“ halten. Als Erstes würden Sie sich vermutlich eine Handvoll Detektivkrimis besorgen. Für ein Referat „Essen und Trinken im Krimi“ sind Kochkrimis hilfreich. Und beim Thema „Stadt im Krimi“ greifen Sie natürlich zu Stadtkrimis. Hier aber gibt es ein Problem: Dieses Untergenre existiert nicht, jedenfalls nicht dem Namen nach. Keine Buchhandlung hat ein Regal mit Stadtkrimis.

Was es allerdings gibt, ist das Gegenteil: „Regionalkrimis“. Also Romane, die gerade nicht in großen Städten spielen oder zumindest nicht zwingend, sondern in Mittelstädten, Kleinstädten oder gleich auf dem Land. Warum hat man für das eine einen Namen, für das andere nicht? Offenbar, weil „Stadtkrimi“ eine Tautologie darstellt, etwas, das gar nicht ausgesprochen werden muss: Der Standardkrimi spielt nun mal in einer Stadt, der Regionalkrimi stellt eine Sonderform oder Abweichung davon dar.

Zweiter Schritt: Wir befragen einen Experten. Vom Krimiautor Gilbert Keith Chesterton stammt die schöne Definition, Krimis seien die literarische Antwort auf die Urbanisierung der modernen Welt (“a rude, popular literature of the romantic possibilities of the modern city”, 1901). Zugespitzt formuliert: ohne Stadt kein Krimi. Wir schauen uns um – und sehen uns bestätigt. Natürlich spielen die Kriminalromane des 19. und 20. Jahrhunderts in Metropolen. Schon Edgar Allan Poes *Doppelmord in der Rue Morgue* tut das, in Paris nämlich. Sherlock Holmes und Hercule Poirot ermitteln in London, Sam Spade in San Francisco, Philip Marlowe in Los Angeles, weitere Krimischauplätze sind Chicago, New York, später Berlin, Frankfurt, Hamburg. Orte, an denen

auch im realen Leben das Verbrechen angesiedelt ist. Vor allem: das große Verbrechen, die ganze Bandbreite literarisch attraktiver Menschheitssünden. Wirtshausschlägereien und Ehedramen gibt es überall; mafiose Systeme, Straßengewalt, organisierte Kriminalität dagegen hauptsächlich in der Stadt.

Dritter Schritt: Wir schauen noch etwas genauer hin und konzentrieren uns auf den deutschsprachigen Bereich. Zu den klassischen deutschen Krimtexten zählt Schillers *Verbrecher aus verlorener Ehre*. Der aber spielt auf dem Land, im Schwäbischen. Oder Droste-Hülshoffs *Judenbuche*: angesiedelt im „gebirgichten Westfalen“, weit ab vom Schuss. Zu erwähnen wäre noch E. T. A. Hoffmanns *Fräulein von Scuderi*, das zwar im Urbanen verankert ist, allerdings nicht hierzulande, sondern in Paris. Deutsche Städte hingegen werden erst relativ spät als Krimischauplatz entdeckt, etwa ab Ende des 19. Jahrhunderts. Dafür gibt es, soweit ich das sehe, einen einfachen Grund, nämlich die späte Urbanisierung Deutschlands, die ja so richtig erst nach der Reichsgründung 1871 einsetzte. Selbst Berlin ist bis zum Ersten Weltkrieg keine Metropole wie Paris, London oder New York, und entsprechend spät entwickelt sich in Deutschland eine Literatur, die Themen der Großstadt aufgreift und verarbeitet.

Ziehen wir ein vorläufiges Fazit: Der Komplex „Stadt“ scheint wichtig, wenn nicht essentiell für die Herausbildung einer spezifischen Kriminalliteratur gewesen zu sein. Allerdings sind die Ausnahmen zahlreich, gerade im deutschsprachigen Bereich, von den Anfängen im 19. Jahrhundert bis zum heutigen Regionalkrimi-Boom.

2. Beispiele

Um nun zu sehen, wie sich das Thema „Stadt“ konkret in Texten niederschlägt, möchte ich einige markante Beispiele vorstellen, und zwar historisch gestaffelt: so, dass wir uns vom zeitlich entferntesten Punkt allmählich Richtung Gegenwart vorarbeiten.

Beispiel 1: der Beginn eines Romans, dessen Autor Sie alle kennen, wenn auch nicht unbedingt als Krimiautor. Wir befinden uns immer noch im 19. Jahrhundert, in Deutschland, und der Schauplatz ist immer noch keine Stadt, sondern bloß ein Dorf. Aber hören Sie selbst.

Es war Samstagmittag vor Fastnacht.

Draußen, hart am Waldrand und fast eine halbe Wegstunde vom Dorf Hohenthal entfernt, erhob sich auf steiler Halde eine finstere, rußgeschwärzte Gebäudemasse, in deren Mitte eine rauchende Esse zum Himmel ragte: das Kohlenbergwerk „Gottes Segen“.

Eine Glocke läutete – die Schicht war zu Ende. Im Förderhaus wurde der Personenaufzug mit der Maschine gekoppelt, und bald entstieg dem schwarzen Schlund eine Schar kohlenstaubbedeckter Männer, die seit Mitternacht tief unter der Erde gearbeitet hatten, um an der Oberwelt ihr Leben fristen zu können. Andere fuhran an ihrer Stelle ein.

In den ärmlichen Dörfern des sächsischen Erzgebirges wohnen gläubige Leute. Die Männer der Feierschicht sammelten sich um den Steiger und falteten die Hände.

Nach dem gemeinsamen Gebet erhalten die Kumpel die Nachricht, dass ihnen ab sofort der Lohn gekürzt wird.

Bedrückt wandten sich die Männer ab und wateten dann in Gruppen durch den Schnee heimwärts.

Nach einer halben Stunde lagen die niedrigen, verschneiten Giebel des Dorfes vor ihnen, lauter ärmliche Hütten. Nur zwei hoben sich von den übrigen ab – das Pfarrhaus und noch ein andres, das auch nicht weit von der Kirche lag und über dessen Tür in goldenen Buchstaben auf einer Marmortafel der Spruch prangte: „Der Herr behüte dieses Haus und die da gehen ein und aus!“

Und an der Tür stand auf einem Porzellanschild: „Seidelmann und Sohn.“

Als draußen auf dem Schacht das Schichtzeichen erklungen war, hatte auch hier im Dorf Hohenthal der Küster die Mittagsglocke in Bewegung gesetzt. In dieses Geläut mischte sich das taktmäßige Geklapper der Webstühle, das seit dem frühesten Morgen schon aus den Wohnungen der Weber in das Schneegestöber hinausdrang.

Die Tür eines Häuschens öffnete sich. Ein Mädchen, in jeder Hand eine Wasserkanne, wollte heraustreten, fuhr aber rasch wieder zurück, als ein scharfer Windstoß ihm eine ganze Wolke Schnee entgegentrieb.

Im gleichen Augenblicke sprang ein junger Bursche aus dem Nachbarhaus herbei.

So beginnt Karl Mays *Buschgespenst*, ein deutschsprachiger Kriminalroman aus den 1880er Jahren, in dem sogar ein Detektiv als Ermittler auftaucht. Mit diesem Ausschnitt lässt sich schlaglichtartig erhellen, welchen Stellenwert der Autor seinem Schauplatz zubilligt. Das Ganze ist ja eine Art Kameranäherung über die wichtigsten Orte der Handlung: erst das Bergwerk am Waldrand, dann der Ort Hohenthal mit Kirche und einigen separat herausgepickten Gebäuden. Gleichzeitig aber werden die Protagonisten der Handlung eingeführt: die Bergleute, der Pfarrer, die Kaufmannsfamilie Seidelmann, das junge Weberpaar. Und auf einer dritten Ebene wird schon hier die soziale Schichtung des Ortes offengelegt und mit ihr der Grundkonflikt des Romans: Bergleute und Weber sind arme, aber ehrliche Leute, die vom Kapitalisten Seidelmann ausgebeutet werden. Dazu kommt die Kirche als neutrale Institution, die Arm und Reich auf ein einheitliches Wertesystem verpflichtet.

Das ist natürlich holzschnittartig, wie so vieles bei Karl May holzschnittartig ist, aber es zeigt doch, dass der Autor die Eckpunkte seiner Handlung – den Kampf der Arbeiter gegen ihren Unterdrücker – konsequent aus dem Schauplatz heraus entwickelt. Oberflächlich gesehen präsentiert dieser Anfang bloß die Örtlichkeit des Geschehens; in Wahrheit liefert er eine grobe Inhaltsangabe gleich mit.

Wir kommen ins 20. Jahrhundert. Die beiden folgenden Beispiele sind nicht nur per se unterschiedlich, beim Thema „Stadt“ besetzen sie Extrempositionen. Da wären zunächst die berühmten „Locked-Room-Mysteries“, für die v. a. der Name Agatha Christie steht. Also Krimis, deren Verbrechen in verschlossenen oder schwer zugänglichen Räumen begangen wurden oder die sogar komplett in einem solchen geschlossenen System spielen: in einem abgelegenen englischen Landhaus, einem exklusiven Club oder auf einer einsamen Insel. Oder in einem Zug, wie der *Mord im Orient-Express*. Hier ist der Schauplatz quasi marginalisiert, austauschbar. Wo sich der Zug gerade befindet, ist unerheblich. Eine Verortung kommt allein durch das Personal der Romane zustande, und das ist bei Christie in der Regel ebenfalls begrenzt, nämlich die bessere englische Gesellschaft. Diese Krimis verhalten sich zum Thema „Stadt“ neutral.

Ganz anders die Paris-Krimis des französischen Autors Léo Malet. Malet hat in den 50er Jahren eine Reihe von Krimis um den Ermittler Nestor Burma vorgelegt, die nicht nur in Paris spielen, sondern jeder in einem anderen Arrondissement. Der Leser bereist die Stadt gewissermaßen anhand dieser Texte, weshalb in der deutschen Ausgabe jeder Band konsequenterweise mit einem Plan des Stadtviertels ausgestattet

ist. Und weil Malet die Geschichten sehr stringent aus den jeweiligen Gegebenheiten heraus entwickelt, aus den Örtlichkeiten, den Milieus, den Sehenswürdigkeiten, der Lokalgeschichte, kann man hier von Stadtkrimis im emphatischen Sinn sprechen. Die Stadt gibt Themen vor, der Autor führt sie lediglich aus.

Mit dem letzten Beispiel nähern wir uns vertrauteren Schauplätzen. Es handelt sich um einen Roman, den viele von Ihnen kennen werden, er spielt nämlich quasi vor der Haustür: *Selbs Justiz* von Bernhard Schlink und Walter Popp aus dem Jahr 1987. Dieses Buch wird manchmal als frühes Beispiel eines Regionalkrimis genannt, wobei zu beachten ist, dass einige Handlungsstränge ins Ausland verlegt sind. Vor allem aber, und darauf kommt es mir hier an, erfüllen die unterschiedlichen Schauplätze des Romans unterschiedliche Funktionen: Mannheim als Rückzugsort des Protagonisten, fast eine Idylle; Ludwigshafen als Ort des Bösen, als Schauplatz sowohl historischer als auch aktueller Verbrechen; San Francisco, erst Touristenziel, auf das sich Selb freut, dann Ort der Konfrontation mit eigener Schuld; und schließlich die Bretagne als Ort der Abrechnung. Um das genauer zu erläutern, müsste ich jetzt den Inhalt des Romans referieren, worauf ich aus Zeitgründen verzichte. Wichtig ist mir die Feststellung, dass Schlink und Popp die Schauplätze ihres Krimis mit Bedeutung aufladen. Städte, Örtlichkeiten haben hier, im Gefüge des Romans, eine ganz bestimmte Funktion.

3. Schauplatz Stadt

Und diese Feststellung nutze ich als Überleitung zum dritten Teil meines Beitrags, in dem es um solche möglichen Funktionen gehen soll. Welche Rolle spielt ein konkreter Schauplatz in einem Krimi? Wie wird er genutzt? Welche Auswirkungen hat er auf die Handlung? Ausgehend von meinen eigenen Schreib- und Leseerfahrungen, möchte ich drei Funktionen unterscheiden.

Da wäre erstens: *die Stadt als Kulisse*.

Bei dieser Funktion brauche ich mich nicht lange aufzuhalten, es ist gewissermaßen die Basis jedes Verfahrens, das städtische Kontexte in einen Krimtext einbindet. Das kann sehr skizzenhaft geschehen, bis hin zur Neutralisation des Ortes à la Christie; es kann aber auch sehr ausführlich erfolgen, mit der Nennung von Straßennamen und Hausnummern und kleinster Details, wie es in vielen Regionalkrimis geschieht.

Kulisse bedeutet in diesem Fall, dass Schauplatz und Handlung weitgehend unabhängig voneinander sind. Hintergrund und Vordergrund, wenn Sie so wollen. Man nehme die Stadt X – zum Beispiel Heidelberg – und statte sie mit einem Verbrechen aus, das man an möglichst attraktiven Stellen der Stadt platziert. Die Leiche im Schlosshof, die Verfolgungsjagd in der Plöck, der Showdown im Emmertsgrund ... Sofort kommt das Kopfkino in Gang, und man kann nicht leugnen, dass das Zusammentreffen von vertrauter Kulisse und nicht vertrautem Geschehen (wozu Verbrechen in der Regel ja zählen) einen speziellen Reiz ausübt. Auf diesen Kontrast setzen viele Krimis, vor allem im Regionalkrimibereich.

Das Verfahren ist natürlich legitim, trotzdem sehe ich ein paar Nachteile, die ich kurz nennen möchte.

Nachteil 1 wäre die Fehleranfälligkeit. Sie können als Autor noch so gründlich recherchieren, irgendwann schleicht sich bei der Beschreibung Ihrer Schauplätze ein Fehler ein, und das wird innerhalb eines Settings mit realistischem Anspruch nicht verziehen. Die Kulisse muss stimmen!

Nachteil 2: die Frage der Aktualität. Reale Kulissen verändern sich, Texte bleiben. Wenn Sie vor fünf Jahren die Bahnstadt zum Schauplatz eines Krimis gemacht haben, entspricht der Roman heute längst nicht mehr den Gegebenheiten vor Ort, und in fünf Jahren wird das wieder anders aussehen.

Nachteil 3: die Beliebigkeit der Kulisse. Wenn die Handlung eines Romans mit der Umgebung, in der er spielt, nichts zu tun hat, dann wird diese Umgebung austauschbar – egal, wie detailgenau sie protokolliert ist. Heidelberger Straßennamen allein machen noch keinen Heidelberg-Krimi.

Erst recht nicht – und damit sind wir bei Nachteil 4 –, wenn Handlung und Örtlichkeit erkennbar nicht zueinander passen, wenn sie sich, im Extremfall, widersprechen. Nun ist niemand so töricht, einen Studentenkrimi in einer Stadt ohne Universität anzusiedeln. Ich denke da eher an den schon erwähnten Kontrast von beschaulicher Umgebung und brutalem Verbrechen, der schnell ins Effekthascherische oder Groteske kippt. Natürlich können Sie noch im idyllischsten Kraichgau-Städtchen einen Hannibal Lecter durch die Gassen streichen lassen, aber das sollte textlich wohlbegründet sein.

Und damit komme ich zur zweiten möglichen Funktion von Stadt im Krimi: dass Handlung und Lokalität in einem inhaltlich engen Bezug zueinanderstehen.

Diese Funktion nenne ich: *die Stadt als Souffleuse*.

Jede Stadt ist anders. Jede Stadt hat ihre Geschichte, ihre Gegenwart, ihr Profil, ihre Themen. Wenn Sie einen Text, egal ob einen Krimi oder einen anderen Roman, über eine konkrete Stadt schreiben wollen, brauchen Sie im Grunde nur zu lauschen, welche Themen, welche Geschichten Ihnen die Stadt vorgibt. Es geht dabei nicht um Äußerlichkeiten – also nicht um Straßennamen; auch nicht um den Dialektsprecher, den ich zwecks Authentizität aus der Tasche ziehe –, sondern es geht mir um innere Bezüge von Figuren und ihren Handlungen zum städtischen Kontext, zu den vor Ort existierenden Problemen, Konflikten, Trends, Bedürfnissen. Das Ideal wäre ein Roman, der so nur in der Stadt funktioniert, in der er angesiedelt ist. Ich weiß nicht, ob es solche Romane gibt. *Berlin Alexanderplatz* vielleicht, da weist der Titel ja schon explizit auf eine konkrete Verortung hin. Oder, mit Blick auf Krimis, die erwähnten Paris-Romane von Léo Malet – möglicherweise. Aber bleiben wir hier vor Ort: Für welche Themen steht Heidelberg? Für das Thema Universität natürlich, Forschung, Wissen, Geistesarbeit. Für Romantik, heile Welt, Geschichtsträchtigkeit. Für Stadtentwicklung, Kultur, Bildung, Sport. Für spezielle Milieus: Akademiker, Singles, Alteingesessene usw. Man könnte auch umgekehrt fragen: Wofür steht Heidelberg nicht? Was würde man in einem Heidelberg-Krimi eher nicht verarbeiten? So viel lässt sich da gar nicht finden, ist mein Eindruck. Mit Industriethemen wird es schwierig, harte Arbeitskämpfe würde man eher in Mannheim ansiedeln als hier. Auch Grenzlandthemen liegen trotz der Nähe zu Frankreich nicht auf der Hand. Sonst allerdings hält Heidelberg ein recht großes Spektrum an Themen bereit, größer jedenfalls als andere Städte. Und dieses Spektrum literarisch umzusetzen, hat nach wie vor seinen Reiz.

Dennoch sehe ich auch bei diesem Modell, dem Modell „Souffleuse“, eine Schwäche. Dann nämlich, wenn ich mich inhaltlich im Klein-Klein des Allzutypischen, Allzuspezifischen verliere. Wenn Sie einen Krimi über die Bahnstadt schreiben, dürften sich die Leser außerhalb von Heidelberg vermutlich mehr für das große Thema der Stadtteilentwicklung interessieren als für die Problemchen vor Ort, etwa die Farbe der Pflastersteine oder die Algenproblematik im dortigen Wasserlauf.

Nun fehlt noch eine Möglichkeit, den Komplex Stadt literarisch fruchtbar zu machen, und diese dritte Funktion nenne ich: *die Stadt als Bühne*. Hierzu erlaube ich mir, mich selbst zu zitieren.

Das Theater, so habe ich einmal gelesen, hält der Gesellschaft einen Spiegel vor. Da haben reiche Säcke und arme Schlucker ihren Auftritt, Wichtige und Unwichtige, Pechvögel und Glückspilze. Die einen treten, die anderen werden getreten. Für die Besucher eines Theaters gilt das übrigens auch. Während sich unsereins um die letzten freien Plätze im Parkett prügelt, schauen die Spitzen der Gesellschaft aus ihren Logen belustigt auf uns herab. Und von den Leuten, die sich im dritten Rang auf den Stehplätzen drängeln, nimmt niemand Notiz. Mit denen wollen wir nichts zu tun haben.

Auch auf Heidelberg's Theater trifft dies zu und erst recht auf das größte Theater der Stadt: den Bergfriedhof.

Der Anfang meines ersten Heidelberg-Krimis *Bergfriedhof*. Der Erzähler führt dann noch im Detail aus, wie er dazu kommt, einen Friedhof als Theaterraum zu bezeichnen – auch auf dem Bergfriedhof gibt es Parkettplätze, Logen und Oberränge –, aber das können wir uns sparen. Das Entscheidende ist die Tatsache, dass hier ein Gräberfeld als Sinnbild für den Zustand einer Gesellschaft dient. Die Hierarchie der Friedhofsanlage spiegelt die soziale Ordnung der Lebenden. Ob das so stimmt, soll heißen: Ob es unsere Heidelberger Realität abbildet, ist erst einmal zweitrangig. Hier im Roman geht es um eine literarische Realität, um die Realität des Textes, die allerdings von einer konkreten Beobachtung vor Ort ihren Ausgang nimmt.

Was passiert also? Ein gegebener Schauplatz wird mit einer Bedeutung ausgestattet, die er vorher nicht hatte. Er wird zur Bühne für ein Geschehen, das ihm bis dato nicht eingeschrieben war. Denn genau das ist das Thema im Roman „Bergfriedhof“: die sozialen Verwerfungen, die Scharmützel zwischen Oben und Unten, das Gerangel um die besten Plätze. Wie gesagt: Ob das dann wiederum mit unserer Realität übereinstimmt, ob es unsere Alltagserfahrungen wiedergibt, diese Entscheidung fällt allein der Leser.

Wenn ich Schauplätze so überschreibe, wenn ich sie mit einer zusätzlichen Bedeutung ausstatte, verändere ich sie natürlich. Durch Wechsel der Perspektive, durch Überzeichnung, manchmal auch durch konkrete Eingriffe in Vorhandenes. Ein Friedhof ist nun mal kein Theater; in meinem Roman ist er es doch. Das scheint der Forderung nach Authentizität zu widersprechen, der Krimis generell und Regionalkrimis im Besonderen unterworfen sind. Scheint – denn neben der sichtbaren Realität einer Stadt gibt es weitere Realitäten, die sich der

schlichten Abbildbarkeit entziehen. Verborgene Realitäten, untergründige, denen ich nur auf die Spur komme, wenn ich die Stadt nicht nur als Kulisse und Themenpool begreife, sondern als Bühnenraum, als Raum mit Spielcharakter – gerade wenn es um Verbrechen geht, um Gewalt, die tief in uns verborgen ist.

Um das Gesagte durch eine Abbildung zu verdeutlichen: Man kann eine Stadt so betrachten – oder so:

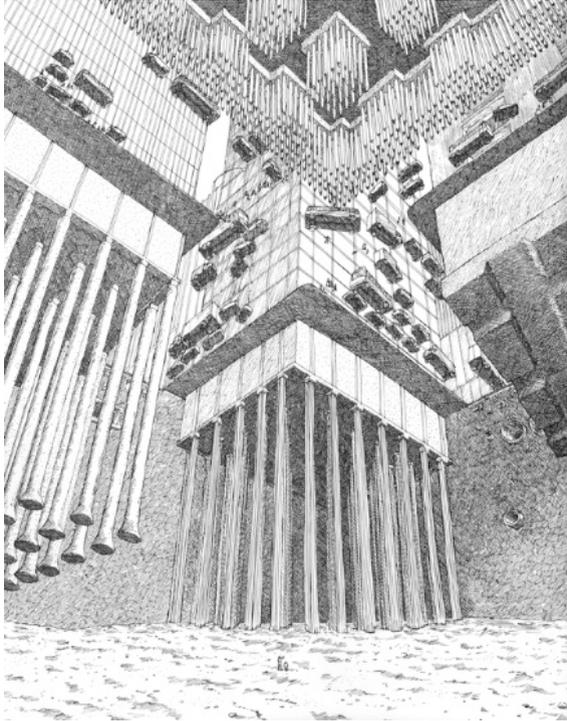


Abb. 1: Macaulay: *Underground*, 2008.

Auch das ist Stadt, sie existiert; aber wir werden sie niemals so sehen. Nur in unserer Fantasie. Aus diesem Grund lasse ich meine Protagonisten gern in solche Unterwelten hinabsteigen, in eine Stadt unter der Stadt. Das sind dann oft, aber nicht immer, real existierende Gänge, Höhlen, Keller, Verstecke, in denen sie Erfahrungen machen, wie sie an der Oberwelt niemals möglich gewesen wären: Sie stoßen auf Geheimnisse, sie tauchen in die Vergangenheit ab oder werden mit sich selbst konfrontiert. In einer Kurzgeschichte habe ich einen jungen

Mann beschrieben, der Heidelberg nicht als Ansammlung von Gebäuden wahrnimmt, sondern als lebendigen, begehrten Körper. Der ein erotisches Verhältnis zu dieser Stadt hat, seit er hier seine große Liebe traf. Und weil niemand in der Lage ist, seinen sehr speziellen Blick auf die Stadt zu teilen, wird er zum Täter.

4. Resümee

Ich fasse zusammen: Soweit ich das sehe, gibt es drei Funktionen des Themas „Stadt“ im Kriminalroman. Kulisse – da geht es um die Gegebenheiten einer Stadt; Souffleuse – die Themen einer Stadt; Bühne – die Potentiale einer Stadt. Und mit dieser dritten Funktion hat sich die Zielrichtung meines Vortrags unmerklich verändert. Denn bis hierhin ging es ja immer um die Frage, wie konkrete Schauplätze im Kriminalroman Verwendung finden. So legt es ja auch der Titel meines Vortrags nahe: „Stadt im Krimi“ – zugespitzt formuliert: Raum schafft Literatur. Aber, und das dürfte jetzt klargeworden sein, dieses Verhältnis gilt auch in der umgekehrten Richtung: Literatur schafft Raum. Krimis erfinden Städte. Alle Krimis tun das, ob nun bewusst oder unbewusst: durch die Auswahl bestimmter Schauplätze, bestimmter Figuren oder Ereignisse, auch durch Weglassen von Informationen sowie vor allem durch Verknüpfung mit Emotionen. Der Blick des Lesers wird gelenkt, und durch diese Lenkung lässt sich das Bild, das er von einer Stadt bekommt, prägen oder zumindest beeinflussen: Idylle oder Abgrund, Wunschtraum oder urbane Hölle. Denken Sie an das Bild von Heidelberg als Stadt der Romantik, als heile Welt, als unzerstörte Perle Deutschlands. Dieses Bild ist von der Kunst erzeugt, von Gedichten, Dramen, Filmen und Musik. Und wir alle wissen, dass dieses Bild Fiktion ist, dass es mit der Realität nicht oder nur in Teilen übereinstimmt.

Literatur schafft Raum. Noch ein Beispiel aus dem Regionalkrimisektor: Mit seiner Eifel-Krimiserie ist dem Autor Michael Preute alias Jacques Berndorf etwas ganz Verrücktes gelungen. Der Schauplatz seiner Bücher wird von vielen Lesern als derart attraktiv wahrgenommen, dass sie ihn unbedingt einmal aufsuchen möchten: die Eifel als Pilgerziel für Krimifans, inklusive Spaziergang über den „Eifel-Krimi-Wanderweg“ und hinterher ein Gläschen „Eifel-Blut“. Darüber kann man schmunzeln, natürlich, es zeigt aber die Wirkmächtigkeit von Literatur, von Fiktionalität. Und deshalb kann ich mich nur wundern, warum das Heidelberger Stadtmarketing nicht schon längst auf uns Krimiautoren

zugekommen ist, um genau diese Wirkmächtigkeit zu nutzen. Warum stattet man uns nicht mit üppig dotierten Verträgen aus, in denen wir verpflichtet werden, maßgeschneiderte Heidelberg-Bilder – Images – literarisch zu vermitteln? Zum Wohle der Stadt? Nun, wahrscheinlich hat das eine Kommune wie Heidelberg nicht nötig.

Ausgewählte und weiterführende Literatur

- Imbsweiler, M. (2007): Bergfriedhof, Meßkirch.
Imbsweiler, M. (2010): Frontsignale, Saarbrücken.
Imbsweiler, M. (2017): Spätlese, Meßkirch.
Imbsweiler, M. (2018): Achtundachtzig, St. Ingbert.
Malet, L. (o.J.): Bilder bluten nicht, Frankfurt.
May, K. (2004): Das Buschgespenst (Gesammelte Werke 65), Bamberg und Radebeul.

